

*Artículos de investigación*

"El método Brouweriano" por Gloria Ariza Adame

"Guitarra, música y poder femenino" por Ricardo Barceló

"Beneficios de una estimulación musical temprana" por Amalia Guerrero



RCSM

# Sexto Orden

*Entrevista al guitarrista*

José María  
Gallardo



# Sexto Orden

## Revista *Independiente*

Con la Colaboración del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Director: *Pablo Romero Luis* ([pablo.r.luis@gmail.com](mailto:pablo.r.luis@gmail.com));

Editores: *Juan R. Luis* y *Pablo Romero Luis*;

Fotografía, maquetación y diseño:

*Juan R. Luis* ([juanrluiser@gmail.com](mailto:juanrluiser@gmail.com));

Entrevistas: *Pablo San Nicasio*;

Trabajos de investigación: *Amalia Guerrero Rocha*, *Gloria Ariza Adame*,  
*Luis Nuño*, *Ricardo Barceló*;

Consejo de Redacción: *Francisco Romero*, *Lola García*, *Manuel*

*Martínez Burgos*, *Pablo Romero*;

Colabora: *Laura García Martín*

Fotografía portada a una  
guitarra del taller de  
Valeriano Bernal  
por Juan R. Luis

Revista científica digital Independiente Sexto Orden

Año 4, Vol. 1, enero 2012

versión impresa. ISSN: 2172-9816

versión web. ISSN: 1989-6271

Depósito Legal: M-46432-2010

Imprime: Artes Gráficas Método S.L.

<http://issuu.com/sesto.orden>

Tipografía Calendas diseñada por Atipo®, [www.atipo.es](http://www.atipo.es)

Sexto Orden by Pablo Romero Luis is licensed under a  
[Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir  
bajo la misma licencia 3.0 España License](#).

Based on a work at [www.myspace.com](http://www.myspace.com)

Permissions beyond the scope of this license may  
be available at <http://issuu.com/sesto.orden>



# Índice

página 4

*Editorial*

página 5

*Reseñas de discos*

página 10

*Entrevista a José María Gallardo del Rey*

página 18

*Visita a la sucursal de Madrid de Valeriano Bernal*

página 21-26

*Modulación diatónica mediante la Rueda Armónica*

página 27-30

*Beneficios de una educación musical temprana*

página 31-34

*El método Brouweriano*

página 34-49

*Guitarra música y poder femenino en el período Napoleónico  
(1799-1815)*



RCSM

La revista Sexto Orden cuenta con la colaboración del Real  
Conservatorio de Música de Madrid





**S**e hacen realidad los cambios que anunciábamos. Renovamos la imagen corporativa de Sexto Orden. No hace falta más que hojear las páginas de este número darse cuenta del nuevo rumbo que queremos seguir en la revista. Las reseñas van a tomar una parte importante a partir de ahora. Animamos a que envíen sus discos, libros o partituras. Aumentamos la sección de trabajos de investigación y cerramos la de actualidad. La serie de problemas que hizo que falláramos en la publicación de noviembre de 2011 a propiciado que a partir de ahora apostemos por las entrevistas y trabajos atemporales. Pero no dejamos de lado los principios de difusión y libertad.

La experiencia y madurez se notan en muchos aspectos. A partir de ahora publicaremos, dependiendo del material del que dispongamos, uno o dos volúmenes al año. Desde el 2009 hemos cambiado de periodicidad trimestral, a cuatrimestral y en 2012 empezaremos con lo dicho. Siguiendo con los cambios hemos renovado el sitio web en Blogger alejándonos del formato de los blogs tradicionales haciendo prevalecer los contenidos esenciales. Os invitamos a visitarlo.

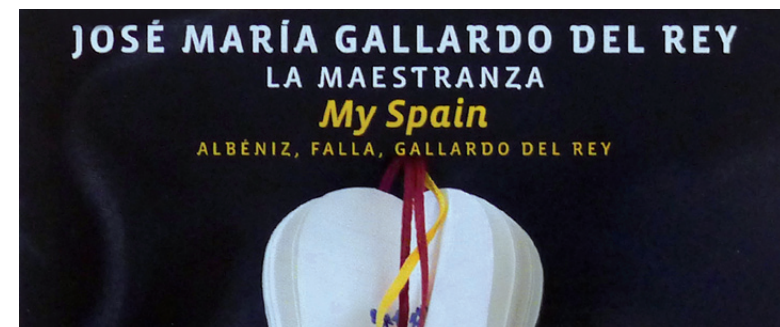
Para este número contamos con una extensa entrevista de Pablo San Nicasio al afamado guitarrista José María Gallardo. En los trabajos de investigación han participado cuatro personas de muy diversos campos. Gloria Ariza Adam nos trae un tema interesante: “El método Brouweriano”, que analiza varias conferencias y los treinta estudios del maestro Brouwer para sacar conclusiones que bien se podrían recopilar el método nunca publicado del este autor. Guitarra música y poder femenino en el período napoleónico es el curioso tema que nos trae el guitarrista uruguayo Ricardo Barceló.

Desde la perspectiva pedagógica Amalia Guerrero comparte con nosotros un estudio sobre los beneficios de la educación musical a una edad temprana. Y por último polifacético Luis Nuño nos brinda una aplicación, inédita, de la rueda armónica.

Este número está dedicado a todo el equipo que hace posible un trabajo así, y a los interesados lectores.

Feliz 2012 y feliz lectura.

## Reseñas de discos



### My Spain La Maestranza

Ojeando el interior del libreto vemos una foto del conjunto **La Maestranza** que con flauta, clarinete, viola, violonchelo, contrabajo, percusión y guitarra nos recuerdan grupos como “Sextet” que en su tiempo impulsaría Paco de Lucía, u otras agrupaciones que actualmente se juntan alrededor de un guitarrista flamenco como la de Vicente Amigo. Pero al escucharlo podemos apreciar que la música es mucho más cercana al clásico, aunque sin faltar las alusiones a lo flamenco. Una música cuyo centro es la guitarra con arreglos muy cuidados y muy poco espacio a la improvisación.

El CD tiene una presentación impecable. La portada presenta un divertido juego entre un cuaderno de notas, la guitarra, flores y la bandera española, que muy sutilmente describe similitudes con la música. Un texto de Juan Antonio Llorente en el interior del libreto nos recalca la importancia del binomio Falla-Albéniz en Gallardo y deja patente su buena amistad.

José María Gallardo del Rey además de sus múltiples programaciones como solista con orquestas de todo el mundo, su trabajo como compositor y sus cursos de interpretación de guitarra, sigue trabajando como intérprete y director de este grupo de cámara español con el que toca desde 1994. Esta vez nos trae tanto su propia música como arreglos de Manuel de Falla y Albéniz.

Abriendo con aire de soleá y un tema como evocación de Iberia de Albéniz se presenta el CD. Esta primera pista: “Fantasía Sobre Temas de Iberia”, junto a “Epitafio a Isaac Albéniz” y un arreglo de “Córdoba” de Albéniz son arreglos para dos guitarras, y ambas partes grabadas por Gallardo.

El grupo se presenta en su plenitud en la segunda pista con el “Concierto de la Eliana”. Alrededor de 12 minutos de constante diálogo de melodías exploradoras de timbres acompañadas unas veces con compás flamenco otras con ritmos que recuerdan la copla española, y sólo algunas libre. Una especial mezcla que marca el estilo de este compositor.

De la música de Falla nos ha gustado especialmente el arreglo de la “Canción del Fuego Fatuo” o la “Danza de la vida breve” por el cambio de timbres en mitad de alguna escala, los rasgueos, y el juego con la tensión y distensión. Escuchamos en tanto en Falla como en Albéniz unas adaptaciones originales y entretenidas con mucha guitarra.

Acaba el CD con Banderillas de tiniebla sacando música de lo más oscuro con una narración de la flauta acompañada de guitarra, pasando la melodía al clarinete un poco más adelante, añadiendo cuerdas al colchón de acompañamiento y luego jugando con el diálogo entre nostalgia y pesar en un idioma puramente español me atrevería a decir con aires taurinos y de Andalucía.

José María Gallardo es algo más que un guitarrista, músico de la cabeza a los pies, arreglista, compositor e intérprete, sin hablar de sus conocimientos como director de orquesta. Y eso se nota en su música.

My Spain ensalza una música perfecta para guitarra.

### La guitarra Española José Miguel Moreno

El sello Glossa reedita dos trabajos descatalogados de José Miguel Moreno en un álbum doble. “La Guitarra Española vol. I (1536-1836)” grabado en el 94, y “La Guitarra Española vol. II (1818-1918)” del 96, se pueden escuchar en la reedición de 2011 titulada “La guitarra española”.

Estos dos trabajos se encontraban dentro de una serie cinco volúmenes que el cofundador del sello Glossa grabó hace un tiempo. Para mi opinión dos grandes trabajos de obligada escucha para todo estudiante o aficionado a la guitarra.

El primer CD recoge obras de Luys de Narváez, López, Luys Milán, Santiago de Murcia, Francisco Guerau y Fernando Sor. Obras interpretadas según la época con Vihuela, guitarra barroca y guitarra clásico-romántica. La interpretación de todos los instrumentos con yema, no con uña, en mano de uno de los mayores especialistas en instrumentos históricos hace que este sea un trabajo único e inigualable. Algunos temas como los Canarios de Gaspar Sanz pierden la fuerza con la que estamos acostumbrados a oírlos cuando suenan el la guitarra actual (óiganse los arreglos de José María Gallardo del Rey sobre Gaspar Sanz), pero la sutileza y la suavidad de la guitarra barroca hacen interesante esta interpretación actual de una música tan antigua.

El segundo incluye música de Fernando Sor, Johann Kaspar Mertz, Francisco Tárrega y Miguel Llobet. Todas las obras toman un carácter muy especial al ser interpretadas con los instrumentos sobre los que pudieron ser compuestas, en este caso guitarra clásico-romántica y post-romántica. Merece especial mención la interpretación de “Introducción y variaciones de Marlborough”, la mejor versión que he oído.

En definitiva “La guitarra Española” de José Miguel Moreno es un monumental trabajo que no debemos dejar de escuchar.





## Live in Torrent

Jorge Orozco

Reseñas de  
discos Sexto Orden  
por Pablo Romero

El valenciano Jorge Orozco graba su versión más sincera de un repertorio que ha rodado alrededor del mundo en innumerables conciertos. Un trabajo resultado de un concierto en el Auditori de Torrent en abril de 2010.

Actúa, como le hemos visto últimamente, acompañado de tres guitarras. Una Vicente Arias de 1903 que utiliza para las primeras obras del disco, y dos guitarras experimentales de Franz Butcher bautizadas: “la Búho” y “la Mora”. Llama especialmente la atención la primera de estas dos últimas por tener dos bocas en la tapa una a cada lado del diapasón.

Empieza el concierto con aplausos y suena Tárrega en una guitarra que pasó por las mismas manos del compositor. Se puede entender gran sentido melódico y libertad rítmica en “Capricho Árabe” y una divertida gracia *chulesca* en el vals.

Nadie conoce mejor la música de Estanislao Marco como Orozco, así que no podía faltar una pequeña selección de obras suyas. Es un músico totalmente concentrado, que provoca el mismo efecto en el oyente.

A continuación viene “Koyunbaba” de Domeniconi. Doce minutos de música que demuestran el entrenamiento de este intérprete ya que la música no decae en ningún momento.

En mi época de estudiante de conservatorio el disco de Orozco titulado “Guitarra fin de siglo” fue uno de los que se desgastaron por el uso. Que buena sorpresa encontrarme que aquí se retoma parte de ese repertorio como “Saudade 3” o el “Fuoco” de Roland Dyens, la obra de Mario Gangi o la de Cacho Tirao. Añade además algunas de las cartas de Dyens. Casi no se aprecian problemas del directo.

Acaba con aplausos dejando muy buen sabor de boca. Gracias maestro por este gran concierto. Lo único que falta es escuchar el bis.



## Mirada

David del Puerto

Eugenio Tobalina guitarra

De manos de Eugenio Tobalina, intérprete de larga trayectoria y experiencia en estrenos de música contemporánea, nos llega “Mirada” un monográfico hacia la figura del compositor y también guitarrista David del Puerto.

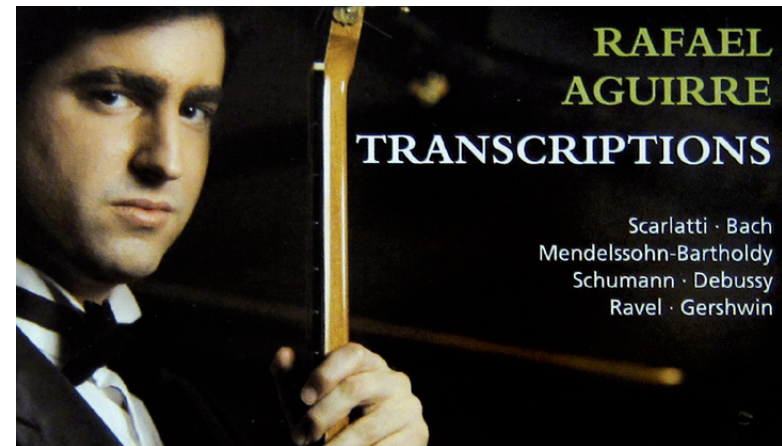
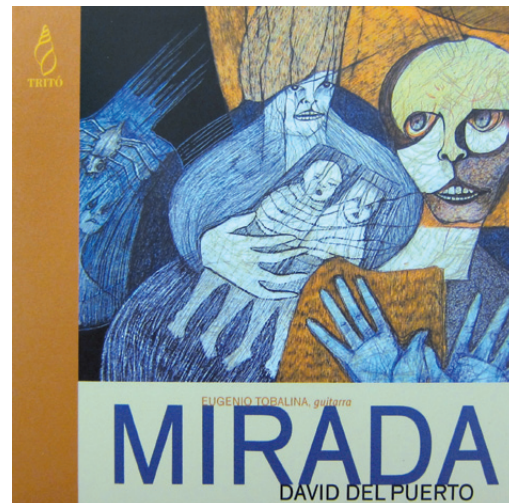
La música es una recopilación de obras para guitarra clásica compuestas desde 2002. Son, como dice Belén Pérez Castillo en el libreto -que por cierto es muy completo e interesante-, del reencuentro del compositor con este instrumento. Tobalina ha ido estrenando las piezas a lo largo del tiempo, y ahora en 2011 se compilan en un CD.

Desde la obra “Mirada” hasta las últimas composiciones de David del Puerto, que personalmente he podido escuchar en directo, como las dedicadas a Gabriel Estarellas o a Adam Levin, el lenguaje evoluciona para acercarse a un idioma más guitarrístico. Utiliza menos motivos y juega con materiales más simples para presentar imágenes o momentos. El compositor nunca ha sido de los que les gusta usar la guitarra como percusión efectista. Le gusta lo contrapuntístico dentro de un discurso muy idiomático.

El disco se presenta de la obra más actual a la más antigua empezando con “Páginas de verano”. Una suite con tres piezas de las que particularmente “Pájaro ensimismado” me ha llamado gratamente la atención.

Se pueden escuchar también dos preludios, dos de los seis estudios del compositor, y las series de piezas: “Cuadernos de instantes” y “Winter suite”. El disco concluye con dos obras a través de las cuales, como antes decíamos, el compositor volvió a interesarse por la guitarra después de una pausa como intérprete “Dos preludios” y “Miradas”. Estas son de mayor dificultad y más alejadas de lo tonal.

Este es uno de esos discos que quizá no llame mucho la atención al principio pero que cuanto más lo escuchas más te gusta.



## Transcriptions

Rafael Aguirre

La receta son obras para piano y una personalidad guitarrística sorprendente a la vez que una técnica que roza la perfección. Rafael Aguirre, entrevistado por Pablo San Nicasio en el número cinco de nuestra revista, a través del sello alemán KSG exaudio graba su tercer disco con transcripciones para guitarra de una selección de grandes obras pianísticas.

La presentación es la acostumbrada en este sello. Fotos de estética muy elegante entre el piano y la guitarra. El libreto escrito por Thérèse Wassiliy, sólo en inglés, nos proporciona información histórica en cuanto a las transcripciones de piano a la guitarra y de las obras grabadas.

Empieza con la “Sonata K.141” de Scarlatti arreglada por él mismo. Aunque acostumbrados a escucharla más rápido en piano, la selección de matices y timbres a la velocidad que interpreta Aguirre parece prodigiosa. Es música para piano pero a mí ya me gusta más como suena en la guitarra de Rafael Aguirre.

Sigue con la “Partita 1” de Bach. Opta por una interpretación en la que se diferencian las voces, dando más importancia a la melodía y destacando las notas que cantan a una velocidad más lenta. Parece imposible que suenen tan bien esos mordentes característicos del piano que están por todos sitios, o los de la zarabanda. Una interpretación de Bach muy madurada que denota un gran conocimiento de las interpretaciones al piano y exprime lo máximo que puede aportar la guitarra.

No podía faltar una transcripción de Tárrega. En este caso ha elegido “Bacarola Veneziana” de Mendelssohn que si bien no resalta el virtuosismo, ésta profundiza en el intimismo ayudada por los armónicos octavados en la melodía.

Es raro oír juntas las trece escenas de la infancia de Shumann. Si no fuese por lo famosas que son no parecería que fueron escritas para piano. Con arreglos de Stephen Aron, Aguirre hace un trabajo muy interiorizado y natural. Me han gustado especialmente la número doce y la primera quizá por ser más conocida.

Los tres preludios de George Gershwin tienen más de jazz que de música clásica aunque sea en este segundo ámbito donde aparecen y se interpretan. Escuchando la versión de piano siempre había imaginado guitarras tipo archtop como inspiración del compositor. En esta versión sigue sonando a música clásica, sonido limpio y redondo sin alejarse del estilo. Aguirre ha querido parecerse a la versión pianística tan magistralmente como los otros trabajos, sólo resulta extraño el acorde rasgueado del final.

“Pavana para una infanta difunta” de Ravel y “Claro de luna” de Debussy, que usa para cerrar, son dos apuestas arriesgadas en cuanto a transcripción para guitarra ya que el piano impresionista se caracteriza entre otras cosas por el uso del pedal. Sin querer desprestigiar un ápice del excelente trabajo del intérprete, definitivamente me quedo con la versión de piano. La notas están pero la atmósfera cambia totalmente. Aún así es recomendable escuchar estas versiones por su minucioso esfuerzo, su juego de timbres y su sutileza.

Sin más comentarios Rafael Aguirre cada vez más se acerca al perfecto ejemplo de un completo guitarrista clásico.

## Reyana

José María Gallardo del Rey  
y Anabel García del Castillo

José María Gallardo del Rey y Anabel García del Castillo, dos grandes músicos e intérpretes, marido y mujer, grabaron en 2010 “Reyana”, como dicen ellos mismos “testimonio de su amor”. Guitarra y violín en una apuesta por la música de cámara con composiciones de José María Gallardo.

Se oye mucho de guitarra en el violín, y a veces éste en la guitarra. Y es que parece que Anabel consigue empastar perfectamente en las seis cuerdas pulsadas con su sonido cálido y definido.

Empieza la música y recuerdo la primera vez que escuché “Lorca Suite” de Gallardo. Fue en directo en un concierto en Salamanca. La verdad es que esa vez me impresionó mucho más, quizá porque parece más difícil hacer uno solo lo que se les escucha a los dos. Por otro lado me parece inigualable esta grabación por momentos como la introducción de “Anda Jaleo” o “La Tarara”. Además siempre es un gozo sentir cómo se mezclan las melodías de Lorca y los ritmos flamencos de bulerías, fandangos y jaleos en estos dos timbres tan especiales.

“Banderillas de tiniebla” se dirige hacia lo oscuro e íntimo. Increíble la capacidad de este músico para adaptar a dúo, o para el conjunto La Maestranza la misma música.

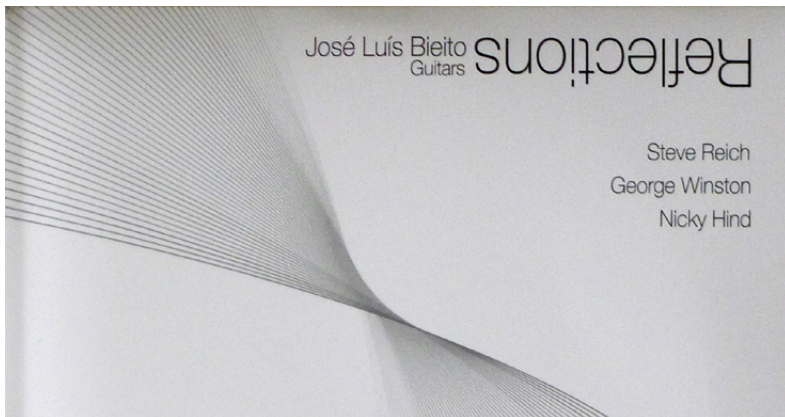
“Tres Canciones de la vida” y “Pozo”, un homenaje a Juan Ramón Jiménez, continúan con evocaciones del sur sobre la misma estética que caracteriza a este compositor.

Finaliza el CD con un homenaje muy divertido a Django Reinhardt y al dúo que formaba con el violinista Stephan Grapelli. Se escuchan acordes algo más elaborados que los del Jazz Manouche y un sonido muy clásico con el eco de Django en algunos momentos como cuando empieza el violín, en las escalas o en la parte rápida de swing.

Un disco excepcional para el deleite, con ideas claras y un empaste perfecto entre los dos músicos.







## Reflections

### José Luís Bieito

Después “Oblivion” dedicado a la música de Piazzola, José Luís Bieito nos trae un trabajo completamente distinto que rompe completamente con la idea clásica de trabajar el sonido de forma académica. Esta vez apuesta por música contemporánea, ayudado con un amplio juego de timbres, gracias a la selección de seis guitarras distintas y la suma de efectos de electrónicos de sonido.

El disco se presenta en un formato de cartón con un *Disc* y un *DVD*. La portada en blanco y negro, ya en estilo minimalista, con el título escrito boca abajo llaman gratamente la atención. Al leer la nota de Nicky Hind que se adjunta, se nos presenta el binomio música + imagen, pero la cosa se queda ahí. El DVD presenta en su sección principal los audios, es decir lo mismo que en el CD, sólo podemos ver un vídeo el la sección extras. Éste que es el mismo que encontramos en You-tube y el usan para presentar el proyecto en internet. Muestra la puesta en escena de una obra pero no deja apreciar bien ni las imágenes, ni la danza. Por lo tanto en mi opinión bien podrían haberse ahorrado el DVD.

Abre el disco con música de Nicky Hind. “Ripples” es un juego de tensiones y distensiones que usa efectos electrónicos como *delays* o *loops* a servicio de las dinámicas, la agógica y la acumulación, la relajación y el agobio. Características que se encuentran en todos los temas del autor. Los ritmos repetitivos se van haciendo y deshaciendo en un esquema formal muy simple y clásico. Un tema muy especial que me sorprendió y me cautivó desde un principio.

Del mismo autor nos encontramos dos temas más “Reflections” y “Crossings”. La primera, que da nombre al disco, nos envuelve en una atmósfera mística y oscura. En el vídeo del DVD se puede apreciar la puesta en escena de esta obra que tiene algo más que la cuestión sonora. Elementos visuales y danza. Después de “Ripples” que nos anuncia la mezcla de los efectos electrónicos con la guitarra, la pista número dos sin el anunciado elemento imagen me ha empachado y desilusionado.

“Crossings” es una obra que se va transformando muy poco a poco de principio a fin pero que mantiene siempre la esencia de los elementos presentados al principio. Un juego tranquilo y relajado de materiales muy sencillos.

El segundo autor de los tres que Bieito interpreta se presenta en la pista cuatro con un arreglo de “Carol of the Bells”. Música para varias guitarras, incluso bajo eléctrico, pero un solo músico. Una versión brillante y muy interesante.

En la siguiente pista “Night Sky” se arriesga a usar una guitarra clásica con un timbre sintético mezclando el sonido y resulta ser una buena apuesta. Música muy agradable al oído como es normal en George Winston.

Se despide con una obra, ya clásica, que Steve Reich compuso para Pat Metheny allá por el año 87. Una grabación única, muy personal por el buen gusto tímbrico en las guitarras elegidas para la grabación. Un trabajo laborioso pero con un resultado de aplaudir.

A pesar de que nos dejen con la miel en los labios con el tema del binomio música + imagen, el disco demuestra rigor, calidad, esfuerzo y pasión. Sin duda un trabajo muy interesante y muy bien realizado.

## Guitarra Sola

### Alex Blanco

Guitarra sola no es guitarra clásica es una sino una Gibson ES-175D que se escucha casi desnuda. Mucho más acostumbrada a trabajar en equipo, se pone a prueba y sorprende por el poco material que demuestra que hay que usar para que suene completa.

“Después de treinta años dedicándome a embellecer y hacer realidad del trabajo de otros...” dice Alex Blanco, por su larga trayectoria como productor y arreglista, ahora se atreve con su música. Sin haber tenido nunca la aspiración a sacar un cd sorprende con un agradable e interesante trabajo con la guitarra y el jazz.

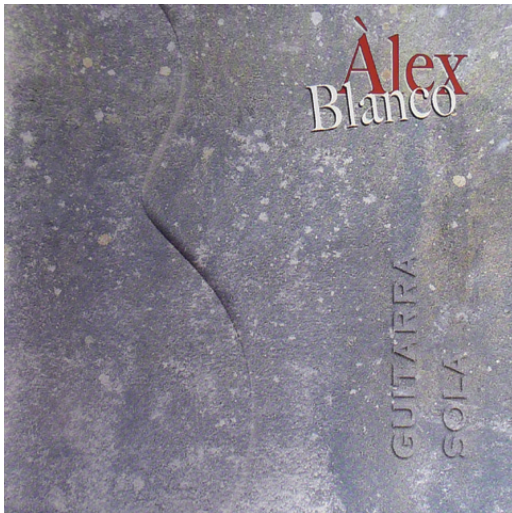
Toda la música nos envuelve en una atmósfera de relajación y calma que se acentúan por el toque sobrio y expresivo que recuerda al clásico quizá por ser tocado con dedos.

Ocho temas de Pat Metheny que suenan muy limpios de una forma especial en las manos y la guitarra de Blanco como “A map of the world” o “Better days ahead”.

Ralph Towner tiene también un espacio importante en el disco. El repertorio restante lo desarrolla con una visión muy personal. Como “Nuages” de Django o la versión blusera de “Three views of a secret” del bajista Jaco Pastorius.

Completa los 22 temas con otros más antiguos como “Naima” de Coltrane, o “Round Midnight” de Monk. Para acabar nos propina dos bonitos arreglos.

En definitiva “Guitarra sola” recoge un trabajo hecho por el gusto de tocar en el que el autor nos da lo mejor de sí mismo. Trae la limpieza del clásico y el timbre resultante es muy interesante.



## Magical Mystery

### Guitar Tour

### Carlos Bonell

Después del exitoso disco con orquesta de versiones de Queen, Carlos Bonell se atreve con la guitarra sola y los Beatles. Haciendo referencia al título de la película en la que estos componen la banda sonora, este álbum se titula “Magical Mystery Guitar Tour”. El de ahora es un trabajo más que de transcripción, de recreación artística de su música en la guitarra clásica.

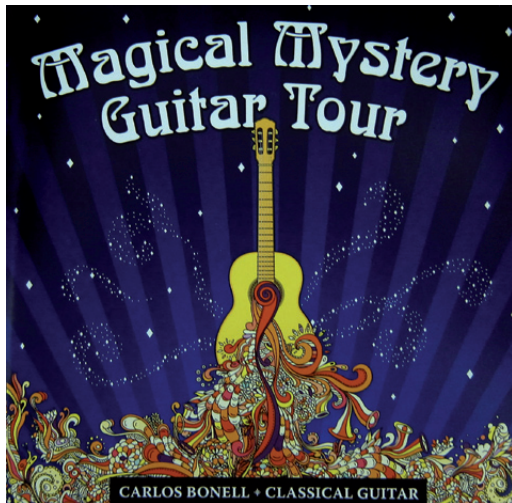
El disco presenta una estética en portada muy “a lo yellow submarine” pero con una guitarra, y filigrana colorida igual que los arreglos de la música. El libreto nos recuerda la discografía selecta de Bonell y el disco de Queen. Además hace una breve biografía a éste intérprete que casi ni necesita.

No resulta fácil realizar una aportación innovadora sobre algunos de los títulos más recurrentes de los beatles pero el maestro londinense de procedencia española lo consigue. La guitarra sola le ofrece libertad, y la sabe aprovechar.

“Here comes the sun”, “Eleanor Rigby” o “The fool on the hill” son algunas de las versiones que más me han gustado. Aunque uno no sea muy fan del cuarteto de Liverpool seguramente relaciona la original con las de este disco porque están elegidas las más conocidas.

“Yesterday”, la canción más versionada de la historia, es una apuesta tímida en la que juega con rítmica y técnicas diferentes pero que armónicamente se queda un poco pobre comparándola con algunas de las versiones que últimamente he escuchado en guitarra, como la de Chema Vilchez.

Bonell nos ha dejado una mirada a la música pop que ayuda a la guitarra clásica a reconciliarse con un género que muchas veces parte de este instrumento.



## Granada Yerbabuena

### José Luis Yerbabuena

José Luis Rodríguez, guitarrista de formación clásica y compositor granadino de la familia flamenca de los Yerbabuena, lanza un disco dentro del repertorio de música española dedicado a su bisabuelo Frasquito Yerbabuena.

La interpretación responde a un carácter muy personal. No se encuentra el sonido redondo, limpio o ultra-pulido que busca igualarse al piano tan buscado por los guitarristas clásicos, sino un sonido más brillante y claro. Una guitarra tocada así suena menos clásica pero más guitarra.

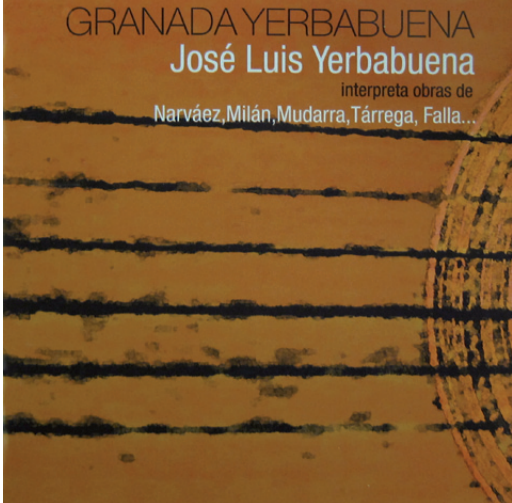
Empieza con Luys de Narváez. “Canción del Emperador” y “Fantasía X” son dos buenos ejemplos de interpretación de estas obras para vihuela en una guitarra actual. “Guárdame las vacas” sorprende por algunos mordentes fuera de estilo, y la diferencia de tempos entre las partes.

Continúa con Luys de Milán, Diego Pisador y Alonso de Mudarra. Sale del renacimiento con la magnífica obra “Fantasía a la manera de Ludovico” y entra en el Barroco con Santiago de Murcia. Hasta aquí ya se ha escuchado casi la mitad del CD.

Cambiamos de tercio hacia Tárrega y se encuentran interpretaciones a la suma de las muchas que hay de “Adelita” o “Lágrima”, esta última en una versión que nunca había escuchado. Siguen presentes algunos mordentes, ligados y los cambios de tempo que provocan fijarte más en los siguientes. En Falla y Turina queda muy bien el sonido pero quizá demasiado personal en los demás aspectos.

Acaba con la obra que más me ha gustado del disco “Danza Nocturna” de Germán Tejerizo. Es una obra idiomática e inteligente que además de ir acore con el resto de pistas del cd se adecúa perfectamente al estilo del intérprete.

No es tarea fácil plasmar en un CD todo lo que un músico quiere sacar de su guitarra, pero Yerbabuena ha hecho un trabajo respetable al aplicar su visión de la guitarra en este disco, y eso es de aplaudir.





# Entrevista al guitarrista

## JOSÉ MARÍA GALLARDO

“La gloria en la vida  
es ser libre”



Entrevista por  
Pablo San Nicasio Ramos

Hay veces en las que un guitarrista tiene que escoger entre seguir la onda e inercias establecidas por el “stablishment” (ganar este concurso, tocar sí o sí estas piezas, dar clase con este determinado maestro, etc.) o seguir su propio camino. Parece lógico que, cuando uno tiene la edad suficiente, sea lo segundo. Es síntoma de libertad y autenticidad. Pero sin duda no es lo corriente. No hay más que echar mano de los currículos de los jóvenes concertistas actuales y compararlos. No se ven más que “clones” con modelos de guitarra

diferentes. Mismos logros, mismos maestros, mismos concursos y sobre todo mismas aspiraciones.

Dos horas y media de intensa conversación con José María Gallardo (y eso que la noche antes había tocado el “Aranjuez” en el Auditorio Nacional y se le suponía cansado) sirvieron para conocer un caso peculiar de cómo y dónde están las claves para ser feliz con la guitarra (y parecerlo) sin morir en el intento y sin atender a ese gran “ogro” actual. El “qué dirán”...

¿Qué tal fue el “Concierto de Aranjuez” anoche?

“Bien, la verdad es que muy bien. Reduje mucho la plantilla de las cuerdas para no tener que amplificar y, dadas las características de esa sala, que es maravillosa, salió bien. Estoy satisfecho y la gente además me enfatizó en lo bien que se había oído, que era lo que buscaba, principalmente. Llevar el sonido auténtico de la guitarra a la gente, que en el caso de ayer podía ser un público más acostumbrado al sonido orquestal-sinfónico”.

¿Sabes más o menos cuántas veces lo has tocado?

“Pues muchísimas, no sé, cientos. Es casi el “pan nuestro” para mí. Lo he tocado en Australia, América, Asia..., es una obra con la que tengo una vinculación especial. Mi tío, cuando yo era muy niño, me regaló la partitura, la de Renata Tarragó, y me dijo ‘niño, a ver si para la hora de la cena tienes sacado algo de esto’..., aún conservo la partitura, de hecho es con la que trabajo esta pieza..., yo entonces ni había empezado a tocar..., pero fíjate el destino...”

¿Tienes predilección por esta obra de Rodrigo?

“Bueno, me gusta mucho también el *Concierto para una Fiesta*”.

Dicen que ese es el más difícil

“Todo lo que hizo Rodrigo es complejo, dado que el maestro concebía sus piezas para el piano y, aunque fueran para guitarra, nuestra labor tiene mucho de transcripción en su obra. Sea en el Aranjuez o en otra. No sólo pasa en Rodrigo, pasa en otros compositores. Yo me tiro media vida rehaciendo partituras. Sigue habiendo una especie frontera entre los compositores y nuestro instrumento. Y el Aranjuez es ejemplo de ello”.

¿Cómo lo trabajas?

“Haciendo mucho hincapié en las dinámicas y pidiendo a los músicos que lean entre líneas. Donde pone piano deben ser tres ‘p’, donde pone ‘f’ es en realidad ‘mf’ y así, te puedes imaginar. Mi recomendación es que si cada uno de los músicos de la orquesta no oye la guitarra, mal vamos. Eso no crea la atmósfera adecuada. La guitarra siempre debe estar presente, así que les pido máximo respeto en su sonido.”

Ayer, en la orquesta había solo dos trompetas, por ponerte un ejemplo. El formato que yo trabajo es ocho-seis-cuatro-cuatro-dos. Es decir: ocho violines primeros, seis segundos, cuatro violas, cuatro chelos y dos contrabajos. Con eso tengo suficiente calidez. Creo que es equivocado concebir el ‘*Concierto de Aranjuez*’ como una obra sinfónica”.

¿Eso también puede ser porque todavía no hay un método realmente infalible de amplificación?

“Es un tabú, la amplificación en la guitarra es algo que no se aborda como debe. Si tienes un buen director, que trabaje esta obra de una forma camerística y no tanto sinfónica, tienes

mucho ganado. La guitarra es el instrumento más importante ahí, está en primera fila. Eso, un buen sonido y el trabajo adecuado, deben ser más que suficientes para que se oiga, y además sin problemas. ¿Por qué la guitarra no puede oírse bien? Como un buen piano o un buen violín. Tiene su timbre y hay que respetarlo.

La microfonía actual es difusa. No hay nada que encaje perfectamente con la guitarra clásica. O por lo menos con mi técnica de sonido. A John Williams, por ejemplo, le gusta mucho amplificarse, va con su pulsación. Mi técnica creo que se adapta mejor al concertismo *a pelo*. Y en cuanto veo que una sala proyecta bien, huyo de los micros.

Si toco con otros instrumentos, o flamenco, o con cante, o con una orquesta grande...sí me amplifico. Pero es que es otro formato. Nada que ver con el Aranjuez.”

Volviendo a lo de los compositores y los conciertos ¿esa forma de no saber escribir PARA la guitarra es signo de que no hemos avanzado?

“La guitarra está en pañales en el aspecto sinfónico. No se lleva escribiendo ni cien años y eso nos hace estar a años luz de otros instrumentos, que sí tienen para los compositores algo más de respeto. Les impone más componer para piano, para violín..., la guitarra..., es diferente”.

¿Cómo se ve la guitarra en el panorama musical?

“Pues si no es marginada, se le ve cuanto menos exótica, no sabría decirte en qué grado pero vamos, nada que ver con otros instrumentos más oficiales”.

¿Y qué tal con los directores? Tampoco suelen tener buena imagen de los guitarristas.

“Hay una leyenda negra de los guitarristas en el mundo orquestal. Ellos se sorprenden si ven a un guitarrista haciendo indicaciones a las orquestas.

Todavía existen directores que se creen que aprendemos de oído. Que no tenemos apenas formación musical, que no sabemos hacer música de cámara...”

Dime algunos con los que congenies especialmente bien, incluso que tú recomendarías a los guitarristas.

“Yo creo que recomendaría a Enrique García Asensio, un director que es super respetuoso con el solista, quizá el mejor. Otro que tiene un tratamiento de la orquesta muy peculiar, muy ‘a la francesa’, muy refinado, precioso, es Antoni Ros-Marbá. Es capaz de reducir el sonido de la orquesta para que no te veas en un apuro.

Los extranjeros no es que sean diferentes, pero quizá son más precavidos con la guitarra. No la tienen tan asimilada. Aunque en general me llevo francamente bien con ellos”.

Has presentado dos discos este año.

“Este año 2011 se han presentado dos, efectivamente, uno se presentó a principios de



año, *Reyana*, con música para guitarra y violín. En marzo, en México, y otro en abril, *My Spain*, con mi grupo de cámara *La Maestranza*. Con composiciones y arreglos míos, de música de Falla y Albéniz, en fin, música española, rítmica, con ecos flamencos..., estoy muy contento porque Paco de Lucía, amigo mío, lo escuchó y me ha dicho cosas preciosas. Además, me escribe en el libreto de uno de ellos y para mí es un orgullo. Leer de él que si fuera guitarrista clásico le gustaría ser José María Gallardo..., figúrate. Y le he dedicado el disco de mi grupo de cámara a Félix Grande, que fue el alma de todos aquellos años que vivimos juntos. Un gran amigo, de los de verdad.

Trato de evocar con la guitarra el piano de Albéniz y para eso me doblo yo mismo en las piezas, algo que puede parecer heterodoxo.”

#### Comenzaste estudiando flamenco.

“Exacto, con siete años. Mi madre conocía a un señor que daba clase de guitarra en el barrio del Porvenir, en Sevilla. El señor Cabrera, todavía me acuerdo. Yo tenía muy claro que quería tocar la guitarra. Ya tenía mi instrumento, cadete, que me la había regalado mi tío José María, de quien tengo el nombre, *el de la partitura del Aranjuez*.

Total que empecé tocando flamenco, genérico, y lo agradecí muchísimo años después, por ejemplo para no amplificarme, para poder acompañar a cantantes y que ellos estén a gusto...”

#### ¿Qué cosas te ponía?

“Pues nada de compositores en concreto. Toques genéricos por fandangos, sevillanas, alegrías, bulerías..., pero después de unos meses le dije a mi madre que, con toda honestidad, lo lógico sería que me metiera en el Conservatorio y ahí dio otro vuelco mi vida”.

#### El cambio al clásico desde el flamenco no suele ser habitual.

“Cambio de chip total, pero lo que nunca se me quitó fue la pulsación hasta dentro, carnal, la fuerte, que tiene el flamenco. Me decían que no escuchase flamenco, había malos rollos, una especie de ‘guerra civil’ (en palabras del gran Félix Grande) entre el flamenco y el clásico. Me decían que no escuchase a Paco de Lucía, que me iba a pervertir..., supongo que con buena intención...

De hecho nunca he separado el concepto de guitarra clásica del de flamenca. Yo hablo siempre de guitarra española, es algo que está en nuestro ADN. Y creo que las nuevas generaciones lo ven así.”

#### ¿Por qué aquella guerra civil?

“Había una distorsión de la realidad y se asociaba siempre, sin excepción, al clásico con el frac y al flamenco con la mala vida y la búsqueda continua de la subsistencia en las fiestas para los señoritos. Luego, los concertistas de élite no ayudaron mucho a ese hermanamiento, Segovia, Yepes, etc., se metieron mucho, por ejemplo, con *Paco de*

*Lucía*, y, con todos mis respetos, esa guerra no era la suya. Pienso que Segovia, por lo que fuera, quiso desprenderse de todo aquello que oliese a flamenco en la guitarra, cuando sus propios orígenes eran flamencos..., y esa fijación se extendió muchísimo, Yepes, Regino... Se cortó la posibilidad de que hubiera una disciplina “total” de guitarra española. Luego John Williams, que fue uno de sus discípulos predilectos, ya matizó mucho esa filosofía y tocó con guitarristas de muchos más estilos”.

#### ¿Desde el principio con América Martínez?

“Sí, desde el principio, a ella le gustaba esculpir a sus alumnos. Íntegramente. Le ponía muy nerviosa encontrarse con gente a mitad de carrera con carencias técnicas y tener que cambiar su sistema.

Era una maestra muy cuidadosa de la técnica y buscaba que sus alumnos tuvieran buena pulsación, sonido, ataque, posición..., siempre desde el principio.

Y tuve mucha suerte con ella porque entré desde el comienzo. Fui un poco su alumno protegido.”

#### ¿Cómo era?

“Era una mujer muy dura. La motivación te la tenías que llevar puesta. Si tú no creías en lo que hacías podías deprimirte fácilmente, porque ella no hacía la más mínima concesión. Veía en la guitarra, en su pedagogía, una prolongación de su vida cristiana. Ella era muy creyente y se daba en cuerpo y alma. Era generosa en extremo, pero a la vez como digo, tremendamente dura”.

#### También José Tomás marcó un antes y un después.

“Al maestro lo conocí poco antes de terminar con América Martínez. Y fue fundamental. Para mí es el músico por antonomasia. Cuando nadie hablaba de frases, de estructuras musicales... en el mundo de la guitarra, lo hizo él. No hizo carrera en el mundo del concierto, porque no tuvo esas ambiciones, no le gustaba tocar en público, le gustaba su familia, su playa..., pero su carrera pedagógica hizo de Alicante un sitio fundamental para cualquiera que fuera a plantearse ser concertista. Eso de conducir voces, el contrapunto..., cosas tan básicas, en el mundo de la guitarra entraron por él. Él inventó el fuego en muchos aspectos de la guitarra. Y su contacto con los músicos grandes de verdad, que estaban alrededor de Segovia, permitió a muchos guitarristas conocer y contactar con gente de otro nivel.

Pepe Tomás, yo creo, buscó en la racionalidad que no le enseñaron y que no veía en Segovia, el contrapunto que necesitaba la guitarra. Y cuando le conocí tuve claro que era él a quien buscaba. Cultura musical en persona.

Le seguí a todas partes..., hasta el punto que el 23-F famoso me pilló en su casa. Él tranquilizando a mi madre... “No se preocupe, que de aquí no sale hasta que esto se solucione...”. En fin, en ese aspecto he tenido mucha suerte con mis maestros”.

#### Después no estuviste mucho tiempo concursando aunque te fue bien.

“Tuve una época bastante buena. Concurse en Benicassim, en el *Guerrero* quedé segundo, luego cuando ya se llamaba *Infanta Cristina* lo gané...y no volví a tentar a la suerte. Lo dejé.

Y no volví a ese mundo, ni siquiera de jurado. Porque sé lo mal que se pasa ahí... y tampoco me gusta hablar mal de nadie. Para eso mejor no hablo. Ganarse la vida con esto es tan difícil que no..., no..., hay cosas demasiado subjetivas como para hablar gratuitamente.

Los concursos los recomiendo porque te hacen estudiar y ponerte un chip de preparación para ellos. Pero hay que ser humilde tanto si se gana como si se pierde, porque no olvidemos que se trata de la opinión de cinco o seis personas.

Luego, además, hay guitarristas de concurso y se quedan en eso. Mientras que hay otros más heterodoxos con una trayectoria igual de respetable”.

#### ¿Cuándo conociste a Paco de Lucía?

“Conocí a Félix Grande y a Paco de Lucía juntos. En una cena que se organizó en casa de una de las socias de Adelino Barrio, gerente de una de las escuelas donde yo trabajaba de profesor. Yo entonces también había empezado a trabajar en el conservatorio de El Escorial. Por concurso de méritos estaba ahí, pero no aspiraba a vivir de mis clases, ni tener un colchón de oposiciones, pero tenía que ganarme la vida. El Escorial me encantaba, el sitio era idílico, pero había veces que nos podíamos tirar tres meses sin cobrar..



***“Segovia, por lo que fuera, quiso desprenderse de todo aquello que oliese a flamenco en la guitarra, cuando sus propios orígenes eran flamencos..., y esa fijación se extendió muchísimo, Yepes, Regino...”***



**“Sé que soy criticado por la oficialidad guitarrística de este país, pero uno tiene que asumir que no puedes gustar a todo el mundo por igual y que cada uno tiene su público”**

Total que fui a cenar y me dijeron que habría “una sorpresa” y que me llevase la guitarra. Esta mujer estaba muy conectada en la alta sociedad madrileña y yo creo que era amiga de Casilda, la por entonces esposa de Paco de Lucía.

Yo allí cenando...y nada, me dicen que toque. Toqué Bach, la “*Chacona*”, que le encanta a Paco. La Suite Compostelana...me tiré dos horas tocando”.

**Supongo que un poco de temblor sí que te entraría...**

“Sí, pero yo estaba loco por tocar. Para mi *Paco de Lucía* es el Dios de la guitarra, es un genio de la música. Yo no había visto nunca a nadie con esa relación con el instrumento. Así que no había duda, me moría de ganas, era mi ídolo. Le gusté porque mi pulsación era fuerte, decía que no parecía clásico”.

**¿Y el proyecto de hacer el *Concierto de Aranjuez* con él?**

“Me habló de él en esa cena. Me dijo que estaba metido en ese berenjenal. Fue a medias entre la discográfica y él. Se embarcó en el *Aranjuez* un poco para seguir dando a aquellos que se metían con él, con su forma de interpretar clásico. Y sabía que con esa obra les daría donde más les dolía.

Bueno, quedamos en ello, sin más. Yo seguía viendo a Félix Grande con mucha asiduidad y eso implicaba no perder contacto con Paco de Lucía. Nos hicimos muy amigos Félix y yo. Siempre decía que le gustaba porque “cuidaba los detalles”, como prescribía Nabokov en sus clases de literatura.

Con Paco tuve la inmensa suerte de estar en las grabaciones de *Siroco*, de *Zyryab*, de conocer a su grupo...

Y en un momento dado nos pusimos con el *Aranjuez*. Y nos pusimos a trabajar en serio con una gira por Japón a la vista, antes de la grabación en España.

Hice una transcripción para dos guitarras, que es super práctica, no editada aún...para que él y yo estudiásemos juntos y pudiera reconocer lo que hacía la orquesta sin necesidad de cantar o coger un disco. De hecho él decía que lo teníamos que tocar juntos algún día... y yo me ponía como una boya de ancho... , en eso quedó.

¿No sería necesaria esa publicación para poder enseñar mejor esa obra? Lo dejo ahí.”

**¿Y cómo aprendía Paco?**

“Pues fíjate, a veces me grababa en vídeo las digitaciones de la mano izquierda, para no tener que sacarlo de oído. Yo sabía lo que es eso de sacar las cosas de oído, sí, a veces se saca, pero otras no hay manera, y había que transcribir o visualizar muchas cosas que hacía la orquesta.

Le salió úlcera de estómago al terminar..., callos en la mano derecha, entre la uña y la yema del pulgar..., ¡¡en la mano derecha!! El tercer movimiento le costó muchísimo. Con las escalas estaba claro que no había problema, pero con ese tercer tiempo había cosillas. Porque fundamentalmente la música que él

había hecho siempre no estaba construida para defender un contrapunto, como sí lo había aquí..., pero bueno, aprendí de él una nueva forma de entender las digitaciones, los rasgueos, el entronque de los movimientos con los palos flamencos. Por ejemplo, el segundo con los tientos, la cadencia de ese movimiento con los tangos..., total que con ese bagaje nos plantamos en Japón.”

**Allí es un semidios...**

“No, de semidios nada. Allí es Dios, la gente hizo colas días enteros por verle, y estuvimos allí un mes. Estábamos todos ‘acojonados’, con perdón. El día del ensayo general estaba Paco blanco..., lo pasó fatal..., de hecho tuvo esta experiencia y ya no la repitió. El otro día él mismo me lo dijo..., que no lo volvía a hacer porque no era lo suyo, y eso que no paran de ofrecérselo veces... Paco no es que no toque bien esta obra, es evidente que lo hace genial. Pero no le gustaba defender esa música, no era su ámbito, y él lo supo siempre”.

**Luego la grabación en directo no la dirigiste tú**

“Bueno, eso fue un asunto de la discográfica que comprendí. No era nadie en el ámbito de la dirección y bueno, no fue el resultado que pudimos haber conseguido nosotros, pero estuvo bien. Yo, por mi parte, estaba tan agradecido a lo que me había pasado que bueno, no me iba a poner a protestar por aquello...”

**¿Cuánto tardó Paco de Lucía en aprender el *Aranjuez*?**

“Poco. Lo básico un mes más o menos. Luego iba puliendo las cosas y llegó a mimetizar la partitura en más tiempo, claro, pero muy rápido todo. Es una persona con una relación tan intensa con el instrumento que plantearse esos retos no era algo raro para él. En su interpretación tocó más cosas incluso que la mayoría de los clásicos. Estaba obsesionado con que nadie le pudiera echar nada en cara.

Hicimos una breve inmersión en la lectura musical, porque él no sabía nada de nada. Vamos, de hecho llegamos a la conclusión de que cuanto más negro, más rápida era la nota..., fíjate”.

**¿Qué opina él de su formación musical?**

“Pues yo creo que aunque no lo diga, *Paco de Lucía* sí quisiera haber intentado profundizar más en el tema de la armonía..., date cuenta de que él se tiene que dejar la vida para hacer un disco y decir cosas nuevas sin apenas instrumentos a su alcance. Y a veces podría necesitar esos instrumentos que están al alcance de otros”.

**¿Habías dirigido una orquesta antes?**

“Estudié dirección al final, en los últimos años de mi formación guitarrística en Sevilla. Me fascinaba el asunto de la empatía con los músicos sinfónicos y me metí de lleno. Luego Dios me puso a otro ‘Dios’, que era Paco, y esos conocimientos me valieron mucho. Porque hice de ‘coach’ con él, fíjate que él no sabía ni buscar los compases en la partitura, necesitaba algo más de ayuda.”

**“Los concursos los recomiendo porque te hacen estudiar y ponerte un chip de preparación para ellos. Pero hay que ser humilde tanto si se gana como si se pierde, porque no olvidemos que se trata de la opinión de cinco o seis personas”**



**¿Conoces a más guitarristas-directores?**  
“Pues así..., a bote pronto..., solo a Leo Brouwer”.

**¿Qué pasa entonces?**  
“Es que la guitarra absorbe demasiado. Ocurre mucho con los cantantes también. Les hace descuidar otros aspectos de su formación musical y es algo que los directores nos recuerdan. Frübeck de Burgos me lo dijo un día ‘no sabe Ud. lo mal que lo he pasado con colegas suyos’..., y agradecían mi formación. Por eso recomiendo que no sólo los guitarristas escuchen guitarra en disco. Que escuchen versiones orquestales e instrumentales de una misma obra. Que aprovechen los medios actuales y se olviden del ‘onanismo’ guitarrístico. Otros estilos, otros instrumentos...”

**Luego conoces a Teresa Berganza.**  
“Otro encontronazo genial en mi vida. Fue a través de José Miguel Moreno. Él me llama porque no iba a poder seguir trabajando con Teresa, se iba a volcar con su vocación de instrumentos antiguos y ella le pedía un repertorio esencialmente hispanoamericano, música de Falla, García Lorca, Guastavino, Ginastera..., y pensó en mí. Era el año noventa y cuatro.

Hubo una atracción mutua, además ella tenía muy mala imagen de los guitarristas. Que no leíamos y tal..., me puso una partitura para leer y se quedó un poco sorprendida de mi facilidad con la lectura. Y además música para piano..., total que nos quedamos leyendo una tarde entera y aquello funcionó a las mil maravillas...

Así que empiezo a componer para ella, con letras de José Luis Ortiz Nuevo, director entonces de la Bienal de Sevilla. Otro de los grandes momentos de mi vida. La colaboración con esta artista dio muchos frutos, por ejemplo, me permitió arreglar para canto y guitarra arias de Mozart, de Händel, Bizet, Massenet..., y que hacíamos como bis en muchos recitales.

Para mí Teresa es quizá la única cantante del Mundo que es música antes que cantante.

Trabajar con ella es, sin duda, algo que marcó un antes y un después en mi vida”.

**¿Dónde recomendarías la formación musical?**  
“Centroeuropa, Estados Unidos..., sitios donde la guitarra no sea el centro. Sitios en los que ella forme parte del viaje musical y el intérprete tenga que saber de otros aspectos igual de necesarios o más que el simple y complejo hecho de tocar la guitarra”.

**Eres también de los que compone mucho.**  
“Empecé a componer a raíz de que un amigo americano, de California, que sabía que me gustaba improvisar sobre estilos estéticos de compositores, me pidió una obra. Yo improvisaba en el estilo de Sor, de Mudarra, de Bach..., y este hombre me animó.

Me pidió una suite y nada, allá que fui. Le vi su punto y colaboré con más gente..., hasta ahora.

Tengo una teoría, y es que cogiendo la música que nos gusta, copiándola, haciendo arreglos, reflexionando sobre ella, es como realmente aprendemos a encontrarnos como músicos”.

**¿Y lo editas?**  
“No me he puesto, pero voy a empezar ahora, con mi propia editorial. Este mismo año está en mente publicar disco con las partituras dentro. Es algo que me lleva tiempo, sobre todo por las correcciones. Editar y copiar con errores es súper fácil, aunque el copista sea músico”.

**¿Tus copistas son músicos?**  
“Sí, estudiantes de composición, que para ganarse unas pelas trabajan conmigo y me ayudan en la transcripción y copia de mis obras. Y no veas, aún así salen errores, que parece que tienen vida propia”.

**Tienes una trayectoria abigarrada de discos de todo tipo. ¿Tienes la conciencia de que tu perfil no es el de un guitarrista clásico al uso?**  
“Eso incluso me gusta. Es que no puedo trabajar para gustar a todo el mundo. Cuando Beethoven hizo sus cuartetos, le dijeron sus editores que no habían gustado. Él dijo ‘ya gustarán’. Yo no me comparo ni mucho menos con Beethoven, pero debemos aprender de esa actitud.

Si tomamos la música como algo para disfrutar es cuando iremos bien encaminados. ¿Por qué no voy a meter cajón en un bis, por ejemplo? Si el resultado es genial. Pues bueno, en mis conciertos puede haber un cajón. ¡¡Y no pasa nada!!

Sé que soy criticado por la oficialidad guitarrística de este país, pero uno tiene que asumir que no puedes gustar a todo el mundo por igual y que cada uno tiene su público.

Si luego un chico me oye y deja de ir a mis cursos pues qué le voy a hacer..., traté de salir del circuito cerrado y manido de los Festivales de guitarra y quizá no se me perdona. Supongo que les será complicado aceptar que vivo de hacer lo que quiero. Y si me critican los guitarristas pero no los directores, ni los pianistas, ni los violinistas..., pues a lo mejor es que puede pasar algo”.

**Tienes un grupo de cámara**  
“Sí, *La Maestranza*, con gente heterodoxa y muy buenos músicos, provenientes del conservatorio, como yo, quizá algo menos formados en el flamenco o la música española. Y a ellos le dí un intensivo de compás flamenco. Y nada de *ritardandos* o técnicas para encubrir carencias. Compás compás y compás. Me iba automotivando e iba escribiendo para el grupo. Todo lo que escribía para guitarra, para orquesta, lo versionaba para ellos. Hemos tocado en medio mundo y nos lo pasamos genial”.

**¿Y esa vena compositora la piensas explotar para la vejez? Lo digo por si algún día fallan las facultades**  
“Soy consciente que con cincuenta años no hago las mismas giras que antes, así que ese castigo

pasará factura. Y soy consciente de que la composición sí, irá ganando terreno.”

**¿Tienes algún hábito a nivel postural, uñas, etc que creas que se puede considerar un secreto de tu sonido?**  
“Tuve protusión discal así que me tuve que cuidar bastante. Toco con banquito en la izquierda, probé el ‘gitano’, pero no me adapté. En mi época con José Tomás toqué con la guitarra en la pierna derecha, pero tampoco era lo mío.

Hice yoga pero me vino mal, por la lesión de que te hablé, no obstante no es que eso sea malo, es que a mí en concreto me vino mal. De todos modos, no nos libramos. Si no se libran ni los mejores deportistas, que tienen los mejores entrenadores y fiscos..., qué no será de los músicos... y luego está el peso. Que los guitarristas no lleven peso ¡¡por Dios!! Es imprescindible que lleven fundas ligeras, no cargar gratuitamente con las cosas. Que las manos son nuestras herramientas, tiene que quedar claro, aunque digan lo que sea de nosotros.

Ahora, y quizá también porque estoy con una mujer muy metida en estas teorías, hago Reiki. Eso me sienta muy bien y me ayuda. No tomo sumial, ni nada. Voy a pelo. Tampoco es que tiemble, la verdad, y por eso no tengo más problemas que los típicos hormigueos en el estómago...Teresa Berganza dice que un músico ‘se pasa la vida debutando’, por muchos años de experiencia que tenga.

Llevo bien tocar en público, es un mecanismo de escape. Cuanta más gente haya en el público, mejor.

Eso sí, tengo mis trucos. Por ejemplo, llevar un secador de pelo para calentarme las manos, fue a raíz de un concierto en Moscú.

En cuanto a las uñas, que me preguntas..., suelo tenerlas cortas porque me gusta empezar desde la yema. Me gusta presionar la cuerda, tiene que tener cuerpo y empuje. Quizá por mis gustos estéticos. Paco de Lucía o Cañizares, por ejemplo, los tienen mínimas, pero porque ellos tocan muy por encima, relajados, y porque se amplifican. Ellos dicen ‘que el micro haga su trabajo’.

Y luego pues no le echo nada, ni endurecedor, ni tengo un especial cuidado. Porque luego siempre que te *emparanoyas* acabas no avanzando. Se trata de adaptarse al tiempo que te toca vivir y a veces tienes la uña más larga y hasta te sienta bien. Luego la puedes tener corta y no pasa nada. El cuerpo es el cuerpo y a veces estamos así y otros días estamos así.

Pero, si es que además no piensas en ello mientras tocas. No es para tanto”.

**También las guitarras influyen. Las tuyas, las Contreras..., hay cosas que decir ahí...**  
“Pues lo primero la pérdida tan grande que hemos sufrido este año con la muerte de Pablo. Ha sido lo más parecido a la pérdida de un hermano. En mis inicios, recién llegado de Sevilla, me llevaron a la tienda de Contreras, me enamoré de una guitarra de ellos y desde

entonces. Treinta años ‘casado’ con esas guitarras. No he tocado otra cosa.

A mí me preguntaban a veces otras personas ¿Pero siguen haciendo guitarras en Contreras?, tras la muerte de Manuel. Pensaban que aquello se acababa, pero Pablo tenía un equipo de gente y sabía tanto de guitarras, tenía un instinto para la evolución de los materiales, la investigación...

Nos preguntaba a los guitarristas sobre otras guitarras, había metido carbono en sus instrumentos, estaba en todo.

Toqué una de doble tapa de su padre que me funcionó maravillosamente desde el 82 hasta el 95. No me ha hecho falta cambiar de casa guitarrera, y lo digo así. Son guitarras que no me hacen cambiar de pulsación y suenan desde el principio, nada de esperar a que la madera se cure, que pase el tiempo..., nada. Contreras sabía que las guitarras tienen que sonar desde antes de ayer. Que los guitarristas pedimos lo máximo inmediatamente. Tuve la suerte de tener prototipos y probar experimentos que él hacía..., en fin.”

**¿Qué le dirías a los que empiezan?**  
“Que sean músicos. Y que se enamoren de lo que hagan. Que no madruguen a disgusto. Si no les gusta la música y no son ellos mismos, que busquen otro camino”.

**¿Qué es la gloria para un guitarrista?**  
“Poder vivir de la guitarra. Cada día doy gracias a Dios por hacer lo que hago. No es ganar un concurso o una buena crítica. Para mí es ver mi casa, mi estudio, ver mi agenda y sobre todo, ver mi libertad laboral. La verdadera gloria en la vida es ser libre..., todo ganado con la guitarra, que es lo que siempre soñé de niño”.

**La guitarra tendrá también sus cosas...**  
“No me gusta el fundamentalismo, la poca amplitud de miras de cierto sector de la guitarra que sólo piensa en eso, en la guitarra, en su propio mundo. Es muy español. Muy de moda aquí despreciar el flamenco, mirarse al ombligo clásico..., no me gusta. Es típico del guitarrista medio español. Fuera se respeta la música en general, no se mira tanto a la guitarra, el mismo flamenco es mucho más apreciado. Baste mirar que fuera sí se puede vivir de la guitarra, o es mucho más fácil que aquí”.

**¿Entonces no somos una potencia?**  
“A nivel de concursos sacamos jovencitos muy buenos. Pero a nivel general..., hay que ir por América, por Centroeuropa..., y ver qué formación, qué conservatorios..., podríamos y deberíamos ser una potencia.

Y además adolecemos de originalidad para conectar con un público más amplio. Sí, salen obras puntuales de compositores geniales, pero el intérprete debe intentar desmarcarse de lo oficial y sacar lo mejor de él, lo que le pida el cuerpo. No ir atado de pies y manos.

No se trata de ver quién toca más rápido, que si este toca esta obra a 140 de metrónomo y yo a 147..., esto, la guitarra, es otra cosa”.



# Visita al constructor

## VALERIANO BERNAL

*Visita al constructor de Sexto Orden*, por Pablo Romero

*Fotografías* por Juan R. Luis

Valeriano Bernal abre una nueva sucursal en Madrid, calle Ayala 105, cerca del metro Manuel Becerra. El fotógrafo de Sexto Orden y un servidor decidimos conocerla. Al entrar nos invitan a un lugar luminoso y acogedor con una buena acústica y todo lo necesario para probar guitarras.

Desde hace tiempo, y cada vez más, se vienen leyendo, por los foros guitarrísticos, comentarios sobre la calidad ligada a lo económico que ofrece esta casa. Quizá por eso, y por el boca a boca, ahora nos llame más la atención. Después de todas las vueltas que ha dado Valeriano se establece en Algodonales, Cádiz, su tierra natal. Y aunque el taller siga allí, tener una sucursal en Madrid ayuda bastante a la empresa y es interesante en vista a que ya hay un sucesor marcado.

Las guitarras flamencas son las protagonistas de la firma. Hay bastantes modelos para probar. Diferentes maderas y colores pero en todas se destaca un sonido muy potente y brillante en los bajos además de unos ceceos de muy buen gusto en los triles.

Igualmente se pueden probar clásicas y pre-amplificadas. Cada una tiene soniquete propio aunque todas suenan fuertemente a Valeriano Bernal. Una guitarra con fondo de ciprés y tapa de cedro fue la que más me llamó la atención por lo peculiar y por el sonido, insignia de estos instrumentos.

Los precios son competitivos y el trato muy cordial. Recomendamos totalmente la visita porque lo que se escucha es casi imposible de describir. Podéis obtener más información de la sucursal en [www.valerianobernalmadrid.com](http://www.valerianobernalmadrid.com).



La sucursal de Valeriano Bernal en Madrid es un lugar acogedor que invita no solo a pasar sino a quedarse un rato disfrutando de sus guitarras



La cabeza de esta guitarra Valeriano Bernal es muy peculiar. Este tipo de ornamentación la usa para guitarras de alta gama



Su firma cada vez se verá más en Madrid ahora que ha abierto su nueva sucursal en la capital española





Este instrumento tiene un color muy curioso aunque habitual algunas guitarras de estilo flamenco



La línea estética que aportan los clavijeros que utiliza Valeriano Bernal en sus creaciones no se sale fuera de lo corriente pero sostienen la calidad que se le concede a la firma

## EL MÉTODO “BROUWERIANO”: LOS ESTUDIOS COMO PREPARACIÓN DE SUS OBRAS

*Gloria Ariza Adame*  
C.S.M. “Rafael Orozco” de Córdoba  
g.ariza.adame@gmail.com

### RESUMEN

El presente trabajo pretende descubrir, a través de las conclusiones extraídas del análisis exhaustivo de los treinta estudios para guitarra del Mtro. Leo Brouwer (los “Estudios Sencillos” y los “Nuevos Estudios sencillos”), el motivo por el cual no ha considerado necesaria la compilación de su técnica en ningún método guitarrístico. Las argumentaciones serán corroboradas por multitud de ejemplos en sus obras de concierto y las enseñanzas que Brouwer profirió en una clase magistral dentro del Festival de la Guitarra de Córdoba en 2010.

### PALABRAS CLAVE:

Análisis, Brouwer, estudios, métodos, técnica.

### I. INTRODUCCIÓN

Es bien sabida la importancia que Leo Brouwer posee dentro del mundo de la guitarra. Al igual que es conocida por todos la influencia de sus obras y en especial de sus estudios, dentro de la enseñanza de la guitarra a nivel mundial. Incluso, me atrevería a decir, que Leo Brouwer ha creado su propia escuela. Pues bien, teniendo Brouwer esta relevancia e importancia entre los jóvenes guitarristas que comienzan a formarse en este instrumento y considerándolo como uno de los mejores pedagogos de la guitarra de su época gracias a sus múltiples cursos y clases magistrales, existen una serie de preguntas que pretendo responder a lo largo de este trabajo. La primera de ellas es, claro está ¿por qué el Maestro nunca ha compilado el grueso de su técnica guitarrística en ningún método para guitarra?

También somos conscientes de que, al contrario que otros pedagogos del mundo de la guitarra, sus estudios son, aparentemente, más sencillos y breves y, sin embargo, estos estudios se hayan frecuentemente incluidos en programas de concierto de grandes intérpretes. Entonces, ¿qué características presentan para que esto suceda?

Después de analizar cada uno de los treinta estudios siguiendo ocho parámetros: forma, tonalidad/centro tonal, compás(es), número de compases, recursos técnicos empleados, tempo, duración y diseño(s) rítmico(s), expongo las conclusiones extraídas del análisis de los mismos. A continuación, en el siguiente apartado, mostraré la aplicación de los estudios en algunas de sus obras de concierto a través de dichas conclusiones.

Otro aspecto muy presente en los estudios concierne a la técnica guitarrística de Brouwer. Gracias a las enseñanzas recopiladas en una clase magistral impartida dentro del Festival de la Guitarra de Córdoba en julio de 2010, me dispongo a desgarnar las directrices técnicas que el Maestro propone, llevando a cabo una recopilación de los distintos materiales empleados.

Por último, expongo las conclusiones finales de mi trabajo con las cuales pretendo arrojar un poco de luz a las cuestiones planteadas en esta introducción.

### II. LOS TREINTA ESTUDIOS PARA GUITARRA

En primer lugar, algo característico de estas piezas es su brevedad (la gran mayoría no sobrepasa los treinta compa-

ses). Brevedad, concepto entendido no como sinónimo de facilidad, sino más bien impregnado de un sentido práctico; es decir, Brouwer plantea sus estudios de una manera sintética facilitando los parámetros que no quiere trabajar, en pro de la focalización de los recursos técnicos a los que va dirigido cada estudio en particular (como ejemplo de esto tenemos el estudio VI de la segunda serie en el que el arpeggio de mano derecha permanece fijo, mientras la mano izquierda va realizando los cambios de posición). De esta manera, quizá con el ánimo de ahorrar un esfuerzo innecesario, el Maestro dirige la práctica hacia lo que le interesa trabajar y lo hace de forma tan sutil, que realmente parece que simplemente el estudio es así.

Podríamos decir que la forma de los estudios, en cuanto a repetición de material, tiene un carácter ternario (pues en la mayoría de los casos se recupera el material que se ha presentado anteriormente), aunque cada estudio tiene sus propias particularidades y, pese a la brevedad generalizada, son muy ricos estructuralmente ya que presentan clímax, retransiciones, puentes, codas e introducciones.

La agrupación por compases que da lugar a los motivos está constituida por múltiplos de dos y además es habitual encontrar compases intermedios entre las distintas secciones motivicas que actúan como nexos de unión. También es frecuente la utilización de compases finales que retoman material anterior para emplearlo a modo de coda, pero sin romper el equilibrio de la forma del estudio.

Cabe destacar una diferenciación entre los Estudios Sencillos y los Nuevos Estudios Simples. Comenzando por el intervalo de tiempo que los separa (la composición de los Estudios Sencillos se extendió desde 1959 hasta 1981, mientras que la composición de los Nuevos Estudios Sencillos se produjo en 2001).

Los Estudios Sencillos fueron compuestos en varias series que abarcaron un período de tiempo más amplio y con un carácter intermitente, mientras que los diez estudios de la nueva serie fueron compuestos de una forma continua y además presentan muy claramente un orden de dificultad creciente, hecho que no se encuentra tan presente -aunque haya también una progresiva dificultad- en los Estudios Sencillos. Algunos estudios de esta nueva serie podrían concebirse como una reinterpretación o reelaboración de las propias obras del Maestro



(estudio nº 5: El Decamerón Negro; segunda sección del estudio nº 8: III movimiento del Concierto de Lieja).

Otro detalle importante a tener en cuenta dentro de estos estudios es la recurrente utilización de la agógica, algo infrecuente dentro del concepto estandarizado que podemos tener de la palabra “estudio”. Observamos la utilización de una gran cantidad de ritardandos, acelerandos, reguladores y cambios de dinámicas y caracteres (lírico, dulce, deciso...), además de indicaciones en las que Brouwer especifica el tipo de sonido que desea conseguir (un poco sul tasto marcato...). A continuación podemos observar ejemplos de distintos matices expuestos en algunos de los estudios:

Estudio IV, c. 3: “sempre cantando”



Estudio XIV: a) y b)

a) cc. 9 y 10: “L. V.”(Lascia Vibrare)



b) cc. 13 y 14: “un poco sul tasto”



Estudio XV, cc. 40 y 41: “Lirico”



Estudio XVIII, c. 10: “f deciso”



Nuevos Estudios Sencillos (Nº 7 “Omaggio a Piazzola”), c. 17: “Legatto(vibrare tutti)”



Podríamos considerar que los Estudios Sencillos sirven como material sobre el que construir sus obras de concierto que datan de época similar a la génesis de los mismos. Sin embargo, los Nuevos Estudios Sencillos podrían ser considerados como el “receptáculo” donde deposita material compositivo -tanto

melódico como técnico- extraído de algunas de sus grandes obras de concierto aunque, igualmente, adaptado al formato de estudio; es decir, de manera sintetizada y, obviamente, con una función concreta para el estudiante.

Aun así, los Estudios Sencillos, junto con los Nuevos Estudios Sencillos, son piezas que poseen varios niveles de profundización. Con esta característica me refiero concretamente al caso de que un alumno de segundo de Grado Medio sería capaz de tocar cualquier estudio de las tres primeras series (del I al XV) y podría interpretar lo que, técnicamente, la partitura presenta. Sin embargo, si un alumno de Grado Superior abordara el mismo estudio, podría profundizar a un nivel mayor, no sólo técnicamente, sino adentrándose en la riqueza melódica que estas piezas presentan. Por tanto, cada vez que se retoma un estudio de Brouwer en una etapa superior de enseñanza guitarrística, se puede ahondar mucho más, tanto en el ámbito de ejercicio tal cual, como en el ámbito musical. De este modo, podríamos decir que sus estudios son “reutilizables”, en el sentido de que pueden volver a emplearse para solventar problemas técnicos vistos desde una perspectiva de mayor madurez musical.

### III. APLICACIÓN DE LOS ESTUDIOS EN SUS OBRAS DE CONCIERTO

Podríamos considerar que el conjunto de la obra de Brouwer presenta connotaciones “cíclicas” en cuanto a materiales, es decir, los recursos temáticos y técnicos reaparecen continuamente en sus composiciones, no a modo de collage, sino dando sentido a un contexto musical diferente en cada una de ellas. Esto sucede entre las obras de concierto; por tanto, con más motivo sucederá también en los estudios, los cuales, en ciertos casos, se presentan como pequeños “apuntes” de lo que posteriormente será la obra de concierto en sí. Preparando los procedimientos técnicos que se desarrollarán en la pieza de concierto. En cuanto al compendio de los estudios, debo hacer de nuevo una separación entre Estudios Sencillos y Nuevos Estudios Simples, que radica en el intervalo de tiempo que separa a ambas composiciones y el diferente enfoque que de ellas se puede llevar a cabo.

Los elementos compositivos de los Estudios Sencillos son muy similares a los de otras composiciones de ese tiempo (1959-1981), fundamentalmente El Decamerón Negro (1981) y los Preludios Epigramáticos (1981); aunque, obviamente, con menor complejidad. En los Preludios Epigramáticos observamos multitud de reminiscencias a los Estudios Sencillos, tanto en procedimientos de elaboración técnica como melódica. Ya no sólo en detalles concretos, sino de un modo general, recursos técnicos empleados como acordes, escalas, efectos...

Los Nuevos Estudios Sencillos son, sin embargo, una reinterpretación o reelaboración de algunas de sus obras de concierto, pues extrae materiales temáticos y técnicos que inserta en esta nueva serie. En el caso concreto del estudio nº 5, “Omaggio Tárrega”, realiza una compresión en tan solo dos páginas de los recursos técnicos que aparecen en su obra “El Decamerón Negro”. El aprendizaje de este estudio nº 5 prepararía la asimilación de la obra de concierto anteriormente mencionada.

“Decamerón negro”:

“La huida de los amantes por el valle de los ecos” (letra G de ensayo)

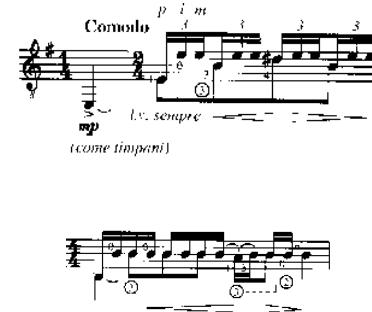
“Por el valle de los ecos”



“La balada de la doncella enamorada”  
“Piú mosso”



Estudio Nº5 (“Omaggio Tárrega”):



En el estudio IX de la segunda serie encontramos una preparación del procedimiento técnico consistente en la alternancia del empleo del pulgar para el bajo y la utilización de los dedos índice y medio para tirar simultáneamente con carácter marcato, empleados en el segundo movimiento del “Rito de los Orishas” (1993):

Estudio IX( segunda serie):



“Rito de los Orishas”:



II. “Danza de las diosas negras”. Danza I.

En esta obra también se aprecia la influencia del Estudio XIII de la tercera serie, con la alternancia de partes empleando el tirando y una posición estática para hacer ligados de mano izquierda, junto con partes más líricas arpegiadas. El Estudio IX, anteriormente mencionado, no presenta un subtítulo, pero en el caso del XIII el subtítulo dice: “para los ligados y las posiciones fijas” y son estos procedimientos técnicos algunos de los más empleados también en el segundo movimiento del “Rito de los Orishas”. Además, los giros melódicos son similares y también hace uso de armónicos. Podríamos decir que el Estudio XIII es una síntesis de lo que sería el segundo movimiento del “Rito de los Orishas”, a grandes rasgos:

Estudio XIII (tercera serie):

a)



b)



“Rito de los Orishas”:

II. “Danza de las diosas negras”. Danza I.

a)

b)



Dentro de la segunda sección del Estudio nº 8, “Omaggio Villa-Lobos” de la Nueva Serie, encontramos el tema lírico del tercer movimiento del “Concierto de Lieja, quasi una fantasía” para guitarra y orquesta:

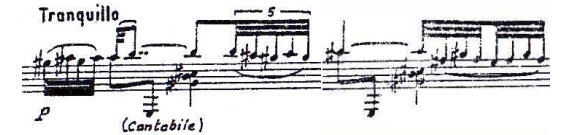
Estudio nº 8 (“Omaggio Villa-Lobos”):



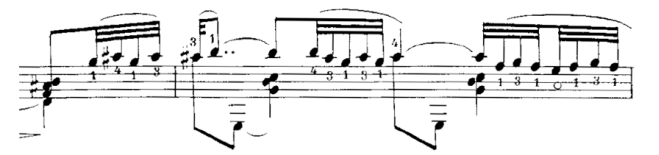
En el estudio XVIII está presente el tema del segundo movimiento Lento del Concierto Elegiaco para guitarra y orquesta. En este estudio dedicado a los ornamentos, Brouwer introduce al guitarrista en una preparación para dicha obra de concierto.

“Concierto Elegiaco”:

II movimiento: “Lento”



Estudio XVIII (cuarta serie):



Algo característico del proceso compositivo de Brouwer y que también vemos representado en sus estudios es la “facilitación” de recursos técnicos que aparentemente percibimos complejos. Esto lo consigue mediante el empleo de ligados y el aprovechamiento de cuerdas al aire para realizar cambios. Un ejemplo de esto es perceptible en las escalas del prelude Epigramático número dos, que parece un fiel reflejo del proceso que realiza en el estudio sencillo XX, con la diferencia de que en el prelude los ligados son ascendentes y en el estudio descendentes.

Preludio Epigramático Nº 2:



Estudio XX (cuarta serie):



Este empleo de ligados y aprovechamiento de cuerdas al aire lo podemos observar también en cadencias finales de movimien-



tos en muchas de sus obras y en pasajes virtuosísticos que requieren gran agilidad. A continuación, dos ejemplos:

“Variaciones sobre un tema de Django Reinhardt”:  
Var. VI (toccata)



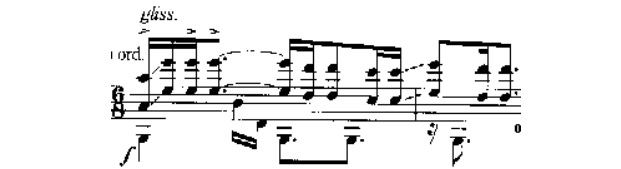
“Decamerón Negro”:  
I. El arpa del guerrero



Además de una preparación técnica para sus obras, sus estudios contienen reminiscencias puramente melódicas que aparecen de una forma recurrente en sus obras de concierto. En concreto voy a resaltar un tema de siete notas (la-mi-mi-re-do-mi-re) que aparece en su estudio VIII de la segunda serie de sus Estudios Sencillos y que también podemos encontrar en “Hika” (1996), en el tercer movimiento de su obra “Tres apuntes”: III. “Sobre un canto de Bulgaria” (1959) y además lo emplea como motivo principal en el segundo movimiento del “Concierto de Volos Nº 6 para guitarra y orquesta de cuerdas” (1997). Estudio VIII (segunda serie):



“Hika”



En definitiva, cada uno de los ejemplos expuestos denotan la capacidad del Maestro para sintetizar la esencia técnica de la obra de concierto y condensarla en el estudio. Todo esto, obviamente, economizando dificultades técnicas que, una vez resuelto el estudio, serán más fácilmente superadas en el trabajo de la obra completa.

#### IV. TÉCNICA DE BROUWER POR BROUWER

En este apartado de mi trabajo quiero hacer una recapitulación de las pautas de enseñanza que Brouwer propone personalmente. Aunque sus directrices técnicas no se hallan recopiladas en ningún método que haya sido redactado por el

propio Maestro, él mismo, a través de sus frecuentes cursos y clases magistrales deja constancia de lo que sus enseñanzas guitarrísticas pretenden. Siguiendo este propósito y tomando como fuente de información una clase ofrecida por Leo Brouwer el pasado mes de julio de 2010, incluida en el programa formativo del Festival de la Guitarra de Córdoba, me dispongo a explicar los puntos fundamentales de la técnica “brouweriana”.

[...] *Toqué como los laudistas antiguos para zafarme de la antigua escuela de Pujol y entonces descubrí los sonidos: toque el violoncello, toqué el contrabajo, toqué el piano y añadí muchas cosas [...] Con el piano tenía que respirar con los pedales. Entonces me di cuenta que había que respirar de otra manera en la guitarra, cantando mentalmente, etcétera [...]*

Leo Brouwer nunca ha sido partidario de aferrarse a una sola técnica<sup>1</sup>. Motivo principal por el cual elabora una técnica guitarrística propia, que se ve influencia por su polivalencia como instrumentista, pues toca el violonchelo, el piano, la percusión... De este modo, ha tenido como objetivo plasmar los conocimientos técnicos, propios de la interpretación de estos instrumentos, en la guitarra.

Aunque no exista un tratado o método en el que Leo Brouwer plasme toda su técnica, como hemos podido comprobar, a través de sus estudios nos muestra una serie de directrices sobre los aspectos que él considera de mayor relevancia en la interpretación guitarrística. Podemos inducir de sus treinta estudios que hay aspectos que afectan a la mano izquierda, como pueden ser los saltos, cejillas, staccatos, ligados, etc.; a la mano derecha, como arpeggios, tipos de pulsación, intensidad de sonido, trémolo, independencia de las voces o velocidad. Además, vemos claramente una intención melódica a la hora de producir el sonido y que, a menudo, nos viene indicada gracias a la dirección de la melodía. Por último algo que, a la par que importante, es característico en la obra de Leo: la articulación.

*No soy partidario de casarme con una sola técnica [...]*

Pues bien, aunque el mismo Maestro afirme no seguir fielmente una única técnica, guiándonos por estos parámetros relevantes extraídos de sus estudios, podemos decir que la técnica “brouweriana” se fundamenta en cinco principios:

1. Direccionalidad melódica o temática.
2. Respiración o articulación.
3. Producción de sonido con calidad.
4. Dos formas de accionar la mano izquierda.
5. Dos formas de producir sonido: arpeggios y escalas.

*Siempre estudiamos cómo colocar los dedos porque somos prensiles, pero también hay que estudiar cómo sacar los dedos [...]* Leo plantea dos formas de actuación de la mano izquierda. La primera consiste en colocar los dedos y la segunda se basa en levantar los dedos. Normalmente, por nuestra condición humana de ser prensiles, en la guitarra estamos acostumbrados a colocar los dedos, pero no a levantarlos de manera consciente. Esta manera de proceder, sin embargo, es algo habitual en la técnica de instrumentos de cuerda frotada y que Leo refleja en sus enseñanzas como algo básico<sup>2</sup>. De la misma manera que hay que

1 “[...] Él conoce perfectamente bien las escuelas y las técnicas, pero siempre ha tocado de acuerdo con su necesidad de hacerlo. Él se fue por encima de las escuelas, de maestros y de todo” (Cuqui Nicola) en Radamés Giró (ed.): “Lo eterno de su guitarra”, Leo Brouwer..., pp.93-105.

2 “[...] La mano humana naturalmente es prensil y tiende a cerrar. Leo fue un maestro en abrir la mano hacia fuera. Cerrar es fácil, lo difícil es abrir. Él sabía abrir muy bien su mano izquierda.” (Rey Guerra). Radamés Giró (ed.): “Lo eterno de su guitarra”, *Leo Brouwer...*, pp.93-105.

levantar los dedos de la mano izquierda, no debemos mover la mano izquierda por posiciones, sino ir adelantando los dedos para la posición siguiente dejando vibrar el sonido. Siempre se debe establecer una acción-relajación de los dedos de la mano izquierda y quitar presión cuando ya no sea necesaria. En relación a esto, Brouwer propone “jugar” con los materiales de las obras para relajar la mano izquierda. Además, debemos controlar el antebrazo izquierdo intentando no moverlo hacia la derecha en las cejillas, sino mantenerlo recto.

Partiendo de la idea de que la fuerza de los dedos de la mano izquierda la proporciona el pulgar, Brouwer califica de una manera un tanto peculiar cada dedo:

- Dedo 1: “inteligente”.
- Dedo 2: “fuerte”.
- Dedo 3: “tonto”.
- Dedo 4: “débil”.

*Existen ligaduras para ayudar a solventar problemas técnicos.* La ligadura de mano izquierda ascendente se produce cuando el pulgar pivota. En la ligadura de mano izquierda descendente, sin embargo, se aprovecha la vibración de la cuerda para sonar. Existen ligaduras musicales “temáticas”. Como ejemplo de esto tendríamos el motivo principal del último movimiento del Decamerón (v. e.g. número 2 de la p. 55). Por otro lado existen ligaduras para ayudar a solventar problemas técnicos<sup>3</sup>.

*A mayor densidad, más necesidad de clarificación.* En la realización del arpeggio hay que dirigir la energía hacia la mano para no sobrecargar el antebrazo. Si el antebrazo se carga, estamos haciendo algo mal. También es necesario separar el bajo del resto de las notas y, mientras mayor densidad armónica haya, existe una mayor necesidad de clarificación que conseguimos con el arpeggio, a modo de clavicémbalo o, de igual forma, haciendo un piano si venimos de forte. Además de una claridad en el sonido, para lograr velocidad, hay que partir de tocar ligero hacia la intensidad.

*Los efectos son como el maquillaje o la ropa: no determinan la personalidad de quien los lleva.* Los timbres y efectos son aspectos más secundarios. Hecho por el cual deben ir siempre insertados gradualmente con los timbres y dentro del contexto temático.

Para realizar los armónicos hay que colocar la mano de manera perpendicular a las cuerdas para que éste salga cristalino. Por el contrario, si el ataque es diagonal el sonido no es limpio y produciría “ruido”. Hay que imaginar que es un pequeño arpeggio.

*Hay que renovar la didáctica. Hay que renovar esa escuela tradicional que yo he visto muchas veces y que he sufrido también. “No, no, eso no está maduro: estudia, estudia [...] Eso no te sale: repite[...]. ¿Cómo va a repetir? Si va a repetir la caída que está haciendo [...]*

*Siempre hay una digitación mejor, siempre. Yo nunca he puesto digitaciones, nada más que las puntuales [...]*

Según Brouwer, una vez leída la obra, nunca se debe marcar definitivamente nada, pues “no hay nada definitivo en términos culturales”. Hay que limitarse a poner digitaciones momentáneas. Además, las digitaciones deben ser casi todas orgánicas. Para explicar esto el maestro recuerda cómo Pujol y Llobet buscaban en el siglo XIX un chelo, porque las cuerdas de tripa eran muy homogéneas en la redondez, pero no había claridad. Por eso Tárrega, entre otras cosas, ponía la mano y atacaba perpendicular para buscar claridad. Ahora nosotros, con las cuerdas de nylon, tocamos perpendicularmente y el sonido resultante se asemeja al de una trompeta.

3 Con este concepto me remito a los ejemplos expuestos en el apartado número cuatro de este trabajo. Concretamente a las páginas 57 y 58.

Cuando cambiamos alguna digitación no debemos pensar en notas, sino en posiciones. Brouwer lo define como un “có-digo”.

*Hay que tocar siempre con tu sonido, aunque sea un bosque de Viena [...] Tocamos normalmente con la mano derecha en la zona de los armónicos porque estos proyectan el sonido hacia fuera, es decir, se produce una mayor resonancia.*

Resonancia	Calidad y resonancia	Claridad	Color
Armónico 1º	Armónico 2º	Armónico 3º	Puente

Hay que encontrar el sonido personal dentro del espectro sonoro, el cual contiene cinco niveles. Serían arriesgados el pianísimo y el fortísimo por hacerlos exageradamente y que, en el primer caso no se escuche apenas y en el último caso se distorsione el sonido.

Los crescendos y disminuidos no deben ser “infinitos”, sino graduales. Podemos establecer una “dinámica de onda” o “dinámica de arco” que nos permita crear un diseño dinámico en el que, cuando la melodía suba la música crezca y cuando la melodía descienda, la música disminuya en intensidad. (El máximo exponente de este empleo de la dinámica fue Chopin en el siglo XIX).

Debemos establecer una equiparación entre el sonido apoyando y el sonido tirando para que haya una igualdad en la calidad del sonido y el color. Además, existen dos formas de tocar: reafirmando y recordando (más piano).

El equilibrio de los bloques sonoros como acordes y rasgueados sufre la desigualdad de las cuerdas. Las más problemáticas son la tercera, debido a su sonido oscuro, y la segunda, por tener un sonido débil, casi metálico. Al prestar atención y resaltar estas cuerdas intermedias se equilibra el sonido resultante del acorde.

*Articulación y respiración son los secretos de la interpretación.* Brouwer opina que los guitarristas y compositores para guitarra han estudiado siempre -quizá por buscar el legato- sin contemplar la articulación. Aunque haya intérpretes fantásticos en sus articulaciones, el guitarrista normalmente, casi siempre toca “bonito” o trata de tocar “bonito”, lo que no significa tocar bello.

Hay que relajar la mano derecha y la mano izquierda<sup>4</sup> levantándolas, es decir, haciendo unas pequeñas respiraciones. Pero no sólo las manos, sino también se debe mover el brazo izquierdo, mediante un movimiento de codo, para que haya una relajación mayor. Debemos levantar la mano derecha al terminar el arpeggio con pulgar de grave hacia agudo.

*Repertorio de ideas.* Así como hay un repertorio de obras, debe haber un “repertorio de ideas”. Cada intérprete debe poseer su propio “repertorio de ideas” y además éste tiene que ampliarse continuamente estableciendo el modo en el que realizar el staccato, los acordes con el pulgar, con el dedo índice... tambora con la mano izquierda, etc, etc. Esta es la forma de hacerse un repertorio más amplio. Lo cual no implica que haya que cambiar la manera de tocar que uno tiene, sino que es un modo de enriquecerla.

Aunque la elección del repertorio no es un apartado que concierna especialmente a la técnica, sí es necesario adaptar el nivel, estilo y disposición de las obras teniendo en cuenta nuestros propios recursos técnicos. De este modo, hago mención a la opinión que Brouwer tiene sobre este “arte” de programar.

4 “La guitarra tiene una articulación para cada mano[...], [...] Sólo la guitarra pulsa de dos maneras distintas” en Radames Giró (ed): Carlos Garcés: “La guitarra. Esa mujer”, *Leo Brouwer...*, pp. 237-240.



Para él, los programas cronológicos no son interesantes. El hecho de establecer una línea comenzando en Bach, después Sor, posteriormente Tárrega, después Albéniz... etc. no es lo más recomendable. Leo, por el contrario, aconseja la elaboración de bloques, pues tampoco una amalgama de pequeñas piezas sueltas es interesante y menos aún lo son las monografías, en la opinión del Maestro. Para Brouwer, programar es un arte. Por tanto, si pretendemos presentar a un compositor nuevo, no debemos empezar con él, pues el público no mostraría todo el interés deseado, sino que habría que comenzar con una pieza de resistencia (una gran obra), la cual actuaría a modo de “carta de presentación” y después un bloque sólido que sea culturalmente interesante. Al final, podríamos reducir la dificultad técnica y haciendo algo más “agradable” al oído. También, existe la posibilidad en el caso de querer demostrar virtuosismo, de elegir piezas adecuadas, pero nunca comenzar con este tipo de obras desde un primer momento.

## V. CONCLUSIONES

A través de todos los datos recogidos en este trabajo podemos concluir lo siguiente:

El hecho de que Brouwer comenzara a componer se debió fundamentalmente a la falta de repertorio guitarrístico de la época. Situación que, extrapolada a otros instrumentos, no sucedía. De manera que la génesis de, al menos las primeras cuatro series de Estudios Sencillos, se debe en gran parte a este ímpetu por querer satisfacer las carencias técnicas de sus alumnos, proporcionándoles un material adaptado a sus necesidades.

Comparándolos con otros estudios de guitarra de gran relevancia pedagógica (Villa-Lobos, Sor, Aguado) podemos decir que, pese a no ser considerados piezas que requieran gran virtuosismo para ser interpretadas, -al igual que estos otros modelos de estudios mencionados- pueden ser y de hecho son, obras de concierto. Motivo que demuestra que no son meras piezas de estudio sistemático y carentes de valor musical, sino que poseen un alto rango de profundización consistente en la capacidad de síntesis y valor práctico en el enfoque didáctico de cada estudio.

La riqueza de matices tímbricos, dinámicas y colores que en la música de Brouwer pretenden conseguir una sonoridad orquestal en la guitarra, también están presentes en sus estudios, con los que, siendo fieles a tal terminología (estudio), no es un hecho habitual. De este modo, sus estudios para guitarra son representación de su obra guitarrística en formato de micropiezas.

La técnica “brouweriana” radica en la síntesis de una escuela tradicional procedente, como hemos visto, de una línea descendiente que tiene su origen en la guitarra española, hasta llegar al propio maestro de Brouwer (Isaac Nicola) quien, a su vez también, se vio influenciado por las enseñanzas de su madre, la guitarrista cubana Clara Romero de Nicola. Además de esta herencia guitarrística, Brouwer realiza una aportación propia creando una técnica original que, fundamentalmente, se basa en la inserción de las técnicas y procedimientos habituales de otros instrumentos en la técnica guitarrística.

Quizá la verdadera causa por la que Leo Brouwer nunca haya sentido la imperante necesidad de editar un método de propia autoría, sea porque realmente ya considera que ese método existe. Está en su obra y más concretamente lo descubrimos en cada uno de los procedimientos técnicos que trabaja en sus estudios de manera sencilla -no con esto quiero decir que sea simple, sino más bien de una forma sintética, esquemática y, fundamentalmente, práctica- y que se encuentran reflejados en sus obras de concierto.

## BIBLIOGRAFÍA

- BROUWER, Leo. 1972. *Estudios Sencillos. Primera y segunda serie*. Max Eschig, París.
- . 1983. *Estudios Sencillos. Tercera y cuarta serie*. Max Eschig, París.
- . 1983. *El Decamerón negro*. Ed. Rafael Andia, éditions musicales transatlantiques.
- . 1984. *Preludios Epigramáticos*. Editions musicales transatlantiques.
- . 1985. *Variations sur un thème de Django Reinhardt*. Editions musicales transatlantiques.
- . 1988. *Concierto Elegíaco N° 3*. Max Eschig, París.
- . 1992. “Brouwer sobre Brouwer”. *La guitarra en la historia III. II Jornadas de estudios sobre la historia de la guitarra*, 12 vols. Eusebio Rioja (coord.), Ediciones La Posada. Córdoba vol. 3, pp. 85-90.
- . 1994. *Rito de los Orishas*. Doberman-Yppan, Quebec, Canadá.
- . 1997. *Hika “in memoriam Toru Takemitsu”*, Gendai Guitar, Tokyo
- . 2000. *Manuscrito del estudio n° 9 de los Nuevos estudios Sencillos*.
- . 2002. *Nuevos Estudios Sencillos for guitar*. Chester Music, London.
- . 2010. “*Guitarra para todos (para guitarristas de todos los estilos)*”. Clase magistral impartida dentro del Festival de la Guitarra de Córdoba, julio de 2010.

CALCINES, Argel. 2010. “La música y lo infinito. Leo Brouwer en los tiempos de La espiral eterna”. *Revista Punto Final*. Publicación en línea conusltada en: <<http://www.puntofinal.cl/650/musica.htm>>el día 30 de octubre de 2010 a las 22:00.

GIRÓ, Radamés. 2009. *Leo Brouwer. Del rito al mito*. Habana vieja, ciudad de La Habana. Ediciones Museo de la música. Gómez, Jesús (et al.). 2006. *Nombres propios de la guitarra: Leo Brouwer*. Ediciones La Posada, vol. 4. Córdoba.

HELGUERA, Juan. 2010. "Entrevista a Leo Brouwer". Publicación en línea conusltada en: <[www.guitarrisimo.com/](http://www.guitarrisimo.com/)> el día 30 de noviembre de 2010 a las 22:00.

HERNÁNDEZ, Isabelle. 2007. *Leo Brouwer. Gajes del oficio*. RIL Editores/Vicio Secreto 1ª ed. Chile.

—. 2000. *Leo Brouwer*. Alex Fleiter (ed.). Editora música de Cuba. La Habana, Cuba.

KRONENBERG, Clive. 2010. "Reappraisal of etudes simples". Publicación en línea conusltada en: <<http://www.guitarramagazine.com/ReappraisalTutor#simples>> el día 30 de octubre de 2010 a las 22:00.

MORENO, Juan Miguel. 2005. *Leo Brouwer y Córdoba*. Ediciones La Posada. Córdoba.

QUEIPO, Carolina. 2010. “Leo Brouwer y su influencia en la literatura guitarrística de vanguardia”. Publicación en línea conusltada en: <<http://www.guitarraclasica.cl/>> el día 30 de noviembre de 2010 a las 22:00.

RAMÍREZ, Marta María. 2010. “Guitarra, integración y renovación”. Publicación en línea conusltada en: <<http://www.archivocubano.org/guitarra.html>> el día 30 de noviembre de 2010 a las 22:00.

RODRÍGUEZ, Marta. & Rodríguez, Victoria Eli. *Leo Brouwer. Caminos de la creación*. Edición homenaje por su 70º aniversario. José Amer (ed.). 2009. Ediciones y publicaciones Autor, S.R.L. Madrid.

ROMANILLOS, Jose Luis. (1993). “La guitarra en la América latina moderna: guitarreos y guitarras (1800-1950)”. *Revista de Musicología*, vol 16, n°3, pp. 1394-1404.

## BENEFICIOS DE UNA ESTIMULACIÓN MUSICAL TEMPRANA

*Amalia Guerrero Rocha*

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

### Resumen:

Mediante un estudio de campo intentamos demostrar que una estimulación temprana musical favorece el desarrollo del alumno en diferentes áreas de su vida. Por medio de unas actividades realizadas de forma individual a cada niño compararemos los resultados y diferencias en la realización de las tareas. A través de las actividades se medirá el sentido rítmico de cada niño, su capacidad de escuchar e imitar, su poder de concentración, creatividad, psicomotricidad, capacidad matemática y actividades que hagan referencia a su memoria.

### Palabras clave:

Cualitativo, edades tempranas, estadística, música, pedagogía.

### I. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo de investigación es demostrar mediante un estudio cualitativo que una estimulación temprana musical favorece el desarrollo del alumno en diferentes áreas de su vida, lo que nos lleva a plantearnos las siguientes hipótesis:

- Realmente hay diferencias entre niños que desde pequeños han tenido experiencias musicales y niños que no han estado en contacto con la música.
- Existe una relación entre la música y otras competencias intelectuales.
- Los niños que reciben clases de música son más creativos, tienen más disciplina y concentración en todo.
- La música hace que se desarrolle más el lenguaje, la capacidad matemática y las habilidades motrices.

Para llevar a cabo esta investigación se formarán dos grupos:

Grupo A: Formado por ocho niños que estudian música desde los 3 años. Y Grupo B: Formado por ocho niños de las mismas edades que el anterior grupo que no han estudiado música.

Por medio de unas actividades realizadas de forma individual a cada niño compararemos los resultados y diferencias en la realización de las tareas. Las actividades van a medir el sentido rítmico de cada niño, su capacidad de escuchar e imitar, su poder de concentración, creatividad, psicomotricidad, área matemática y actividades que hagan referencia a su memoria.

### II. EFECTOS Y BENEFICIOS DE UNA ESTIMULACIÓN MUSICAL

Existe una relación entre la música y otras competencias intelectuales. Una buena orientación en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música contribuye a mejorar la capacidad de

escucha, concentración, abstracción, expresión, mayor autoestima, criterio, responsabilidad, disciplina, respeto, sociabilización y creatividad. (Cutietta R, Hamann D, Miller L, 1995).

#### ¿Cómo afecta la música en el cerebro?

En el desarrollo fetal, el cerebro crece más rápidamente que el resto de los órganos. Dentro del cerebro la parte que más se desarrolla es la corteza cerebral (85% del peso total del cerebro).

Durante la etapa fetal se producen en el cerebro en torno a 250.000 neuronas por minuto, en el nacimiento el cerebro tiene entre 100 y 200 billones de neuronas, cada neurona puede tener alrededor de 3.000 conexiones con otras células. (Jesús Palacios, Álvaro Marchessi y César Coll, 1999).

Los estudios muestran que los tres primeros años en el desarrollo de un niño son los más importantes porque es entonces cuando el niño es más receptivo al aprendizaje.

El cerebro humano constituye el órgano más importante y de mayor complejidad del sistema nervioso, es un órgano que durante la infancia sufre cambios madurativos y que es altamente sensible a los estímulos externos.

Los estudios neuroanatómicos han demostrado que el hemisferio izquierdo se especializa en el procesamiento del lenguaje y el hemisferio derecho en la percepción y procesamiento de la música.

El cerebro humano funciona por medio de conexiones (sinapsis) que realizan las células cerebrales denominadas neuronas y que son las encargadas de transmitir el impulso nervioso que determina nuestra conducta.

Las investigaciones que se han referido al efecto de la música sobre el cerebro infantil, han coincidido en que ésta provoca una activación de la corteza cerebral, específicamente las zonas frontal y occipital, implicadas en el procesamiento espaciotemporal.

La doctora Carla Hannaford explica que cantar estimula los nervios del sistema vestibular, las zonas cerebrales de los



ojos, los oídos y la vocalización, despertando así al cerebro para aprender lo nuevo y asimilar óptimamente la información sensorial.

La música realmente modifica la estructura del cerebro en el desarrollo del feto; los bebés reconocen y prefieren la música que oyeron por primera vez en el vientre de sus madres; el coeficiente intelectual aumenta entre los niños que reciben instrucción regularmente; media hora de terapia musical mejora el funcionamiento del sistema inmunitario en los niños; la música alivia el estrés, favorece la interacción social, estimula el desarrollo del lenguaje y mejora las habilidades motoras en niños pequeños. La música puede aumentar el número de conexiones neuronales en el cerebro del niño, estimulando por lo tanto sus habilidades verbales. (Don G. Campbell, 2000).

### III. METODOLOGÍA

#### Primera parte de la investigación:

El primer dato que podemos aportar es un balance con las edades de los niños del grupo A y del grupo B.

El grupo A se compone de tres niños de cinco años, uno de seis, otro de siete, dos de nueve, y uno de diez.

En el grupo B tenemos uno de cinco años, dos de seis, uno de siete, otro de ocho, dos de nueve y diez de uno.

Al analizar los resultados tendremos presente comparar siempre niños de edades similares.

#### Segunda parte de la investigación:

Vamos a dividir las actividades realizadas a los niños en cuatro bloques:

- Ritmo
- Percepción auditiva
- Control motor
- Memoria

Moverse de forma libre escuchando la Sinfonía de los juguetes de Mozart.

Pedir al niño que dé palmas mientras escucha La flauta mágica de Mozart.

#### Repetición de cuatro esquemas rítmicos

##### a) Percepción Auditiva

Escuchamos primero el Adagio para cuerda de Samuel Barber y seguidamente escuchamos la “Danza dos esqueletos de Luar na lubre”, el niño pensará en una imagen o escena apropiada a cada audición.

Percepción de las variaciones del sonido por su timbre. Suena la canción de El cocherito leré y la escuchan con tres instrumentos distintos, ¿se darán cuenta de la diferencia?

Aprovechamos la canción de El cocherito leré, escuchamos una variación tocada lenta y una más rápida.

##### b) Control Motor

Juego del espejo. El niño se coloca enfrente y tiene que imitar los movimientos como si se encontrara delante de un espejo.

Trabajo con punzón. El niño tiene que tener control sobre la psicomotricidad fina. Tendrá que hacer un pentágono.

El niño debe dibujar moviéndose con su cuerpo por el aula el número 2, veremos de esta manera si tiene control del espacio.

##### c) Memoria

Juego de memorizar parejas. El niño va destapando las fichas puestas boca abajo y las tiene que memorizar, cuando esté seguro de una pareja levantará las fichas iguales formando una pareja.

Prueba mental matemática:

1. ¿Cuál es la suma de 2+2?
2. Tengo cinco caramelos, te doy tres. ¿Cuántos me quedan?

Vemos un dibujo adaptado a su edad en el que tienen que fijarse en todos los elementos que aparecen, tan solo pueden mirarlo durante 30 segundos, acto seguido ponemos el mismo dibujo pero con algunos cambios, deberán decir las diferencias.

### IV. RESULTADOS

Todas las actividades se realizaron de forma individual, de esta manera no se sentían condicionados por otros y podían actuar con naturalidad en cada momento.

a) Ritmo:

#### Primera actividad

Partimos de la audición “La Sinfonía de los juguetes (Mozart)”, los niños tenían que moverse como ellos sintieran, de esta manera se desarrolla la capacidad de escucha, el ritmo y la habilidad sensorio-motriz. Los resultados fueron los siguientes:



Los niños que no bailaron fueron Luis (7 años) y Fernando (6 años).

#### Segunda actividad

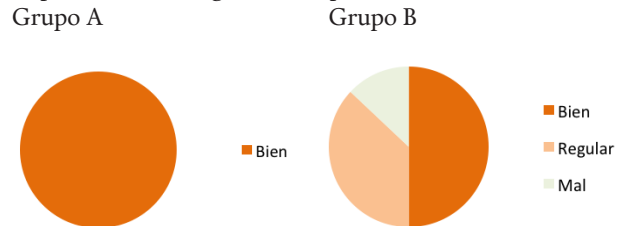
Los niños tenían que dar palmas al escuchar “La flauta mágica (Mozart)”, de esta manera podemos apreciar el sentido rítmico de cada niño.



El 75% de los niños del Grupo B no han sabido dar palmas a tiempo en la canción. El 25% lo ha conseguido, Cristina y Laura, ambas de 9 años. Cristina tiene una madre que toca el piano, aunque ella nunca ha estudiado música y Laura lleva tres años haciendo danza.

#### Tercera actividad

Repetición de los siguientes esquemas rítmicos:



Los niños que han realizado bien los ritmos son los que tienen entre 8 y 10 años.

##### b) Percepción Auditiva:

#### Primera prueba:

La primera prueba de este nuevo bloque esta basada en dos audiciones:

Adagio para cuerda (Samuel Barber)

Danza dos esqueletos (Luar na Lubre)

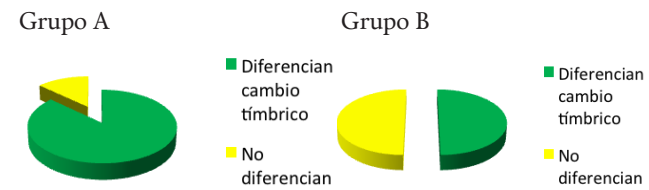
Estas son algunas respuestas a las imágenes que les venían a los niños al escuchar fragmentos de cada pieza.

Grupo A	EDAD	Adagio para cuerda	Danza dos esqueletos
Lucía	6 años	Un dinosaurio	Un grupo bailando
Sara	7 años	Un monstruo	Un bufón bailando
Alex	10 años	Invierno triste y gélido	Bufones bailando

Grupo B	EDAD	Adagio para cuerda	Danza dos esqueletos
Bernardo	5 años	Un cisne	Señor dando palmas
Anita	8 años	Campo con flores	Señores tocando
Valentina	10 años	Puesta de sol	Gente bailando

#### Segunda prueba:

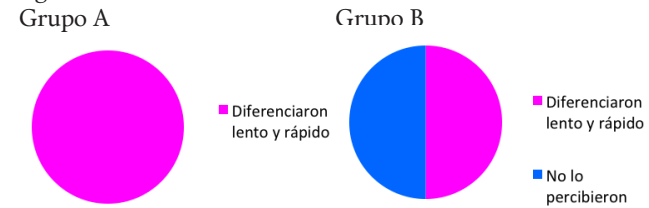
Consistía en escuchar con diferentes instrumentos la canción El cocherito leré, vamos a observar si se dan cuenta del cambio tímbrico.



El 50% de los niños de este grupo escucha las diferencias tímbricas, coincide en que son los que tienen 8,9 y 10 años.

#### Tercera actividad

Aprovechamos la audición de El cocherito leré y escuchamos dos grabaciones hechas con piano, la primera es una versión lenta y la segunda rápida. Los resultados obtenidos fueron los siguientes:



Los niños de este grupo que percibieron las diferencias son los mismos que en la actividad anterior vieron claro que había un cambio de instrumentos.

##### c) Control Motor

#### Primera actividad

Juego del espejo. Todos los niños del Grupo A y Grupo B lo desempeñaron sin dificultad.

#### Segunda actividad

Comprobamos si los niños que estudian música tienen más control de la psicomotricidad fina, con un punzón bordean la figura geométrica.

#### Tercera actividad

Tienen que dibujar el número dos en el espacio, el 100% de los niños del Grupo A lo hace sin dificultad.

#### Grupo B



En el Grupo B notamos diferencias, unos lo hacen al revés, en otros no se sabe bien que figura hacen... de este grupo realizaron la actividad bien los que tenían 9 y 10 años.

##### d) Memoria

#### Primera actividad

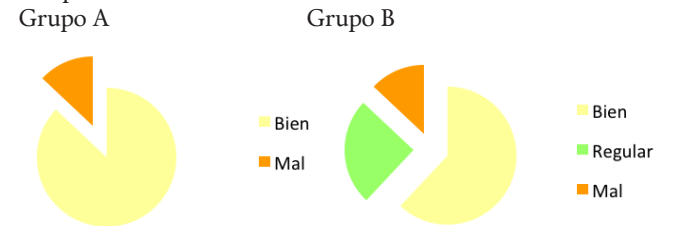
Juego de las parejas. Van destapando las cartas puestas boca abajo y tiene que ir memorizando las imágenes hasta formar diez parejas. Todos los niños realizaron esta actividad en menos de cuatro minutos.

#### Segunda actividad

Prueba mental matemática:

-¿Cuál es la suma de 2+2?

-Si tengo cinco caramelos y te doy tres, ¿cuántos caramelos me quedan?



En el grupo A un niño de 5 años no supo realizar la segunda pregunta. En el B el niño que no sabe responder la pregunta también tiene 5 años.

#### Tercera actividad

Imagen que hay que memorizar durante 30 segundos, inmediatamente cambiamos una por otra y dicen las diferencias.

Todos los niños consiguieron ver las diferencias en las imágenes, lo del Grupo A se expresaban con más claridad que los del otro grupo.

### V. CONCLUSIONES

Los niños que han tenido experiencias musicales desde pequeños viven la música de manera natural y son más creativos y expresivos.

Al escuchar las audiciones de Samuel Barber y Luar na Lubre vemos que a los niños de ambos grupos la música les transmite unos sentimientos.

Podemos decir que las actividades más relacionadas directamente con la música destacan más en los niños que estudian música. Hay actividades que ambos grupos desempeñan de la misma manera: juego del espejo, de las parejas.

Diferencias en los trabajos realizados con punzón. Estudiar un instrumento hace que la psicomotricidad fina se desarrolle más.

El control del espacio y la capacidad matemática también es mayor en niños que estudian música desde edades tempranas.

Para terminar los padres de los niños del Grupo A responden un test y mencionan las áreas en las que, gracias a la música, ven cambios positivos en sus hijos:

Tiene más facilidad para la lectura, es más organizado, le ha facilitado el aprendizaje en matemáticas, la música le aporta relajación, ahora es más atento, destaca en lenguaje, mate-



máticas, y le ha aportado sensibilidad se le dan bien otras artes (pintura).Además influye en el buen rendimiento de sus estudios y potencia su sensibilidad.

**BIBLIOGRAFÍA**

BERNAL, Julia. & Calvo, M. Luisa. 2000. *Didáctica de la música. La expresión musical en la educación musical.*  
CAMPBELL, G. 2000. *El efecto Mozart para niños.*  
DELANDADE. 1995. *La música es un juego de niños.* Ricordi. Buenos Aires.  
LACÁRCEL, Josefa. 1995. *Psicología de la música y la educación.*  
LAFARGA, Manuel. 2000. *Desarrollo musical y desarrollo neurológico.*  
LECANLLET, J. P. 1998. *Foetal responses m auditory and speech stimuli.* En A. Slater (ed.), Perceptual Development: visual, auditory, and speech perception in infancy. Hove: Psychology Press.  
MITHEN, Steven. 2005. *Los neandertales cantaban rap.*  
PALACIOS, Jesús. & Marchessi, Álvaro. & Coll, César. 1990. *Desarrollo psicológico y educación. Psicología evolutiva.*  
TAFURI, Johannella. 2006. *¿Se nace musical? Cómo promover las aptitudes musicales de los niños.*  
WILLEMS, Edgar. 1981. *El valor humano de la educación musical.*  
WEBBER, Frances. 1974. *La música y el niño pequeño.* Ricordi. Buenos Aires.

**MODULACIÓN DIATÓNICA MEDIANTE LA RUEDA ARMÓNICA**

*Luis Nuño*  
Catedrático de Universidad  
Universidad Politécnica de Valencia  
lnuno@dcom.upv.es, ruedaarmonica@gmail.com

**RESUMEN**

La modulación o cambio de tono es un recurso de gran importancia en la composición musical, existiendo para ello diferentes técnicas. La modulación diatónica se basa en utilizar un acorde que pertenezca tanto a la tonalidad inicial como a la final, llamado acorde puente o pivote. A continuación, se suele añadir una cadencia para afirmar el nuevo tono. El procedimiento tradicional para encontrar los acordes puente entre dos tonalidades es laborioso. En este artículo, sin embargo, se presenta un nuevo procedimiento de la máxima sencillez utilizando el instrumento conocido como Rueda Armónica.

**PALABRAS CLAVE:**

Modulación Diatónica, Acorde Puente, Acorde Pivote, Rueda Armónica.

**I. INTRODUCCIÓN: LA RUEDA ARMÓNICA**

La Rueda Armónica es una nueva representación de los sonidos, donde se muestran claramente las relaciones de consonancia existentes entre ellos. Ha sido desarrollada entre 2006 y 2007 por el autor del presente artículo y puede encontrarse información detallada sobre ella en Nuño (2008, 2010), así como en la página web [www.ruedaarmonica.com](http://www.ruedaarmonica.com). A continuación, se incluye un breve resumen de la misma.

La Rueda Armónica está basada en las relaciones más fundamentales entre los sonidos, que son las relaciones de consonancia, por lo que su ámbito de aplicación cubre los diferentes estilos musicales: música clásica, moderna, jazz, latinoamericana, etc. Se consideran 2 tipos de relaciones de consonancia:

1) Consonancias de 2 notas o intervalos consonantes: Son la 5ª Justa, la 3ª Mayor y la 3ª menor, así como sus inversiones, es decir, la 4ª Justa, la 6ª menor y la 6ª Mayor, respectivamente. Como ejemplo, en la Fig. 1 se ha representado la nota Do y, alrededor de ella, las 6 notas con las que forma intervalos consonantes. Las notas se han representado en color negro y los intervalos consonantes mediante líneas rojas. Obsérvese

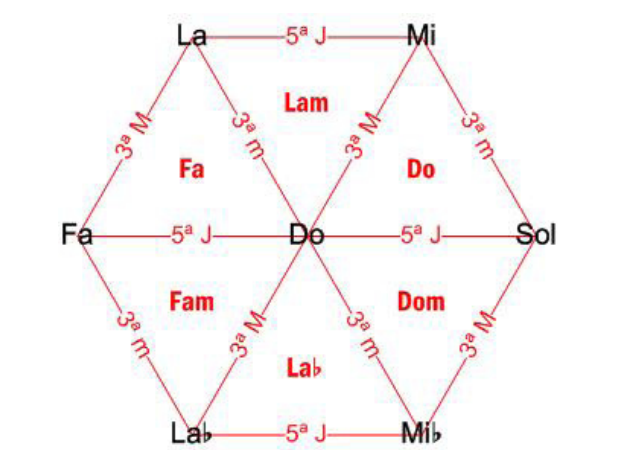


Fig. 1. Intervalos y acordes consonantes obtenidos a partir de la nota Do

que a cada tipo de intervalo se le ha asignado una orientación diferente.

2) Consonancias de 3 notas o acordes consonantes: Son el acorde Mayor y el acorde menor. Continuando con el ejemplo anterior, en la Fig. 1 se han representado en color rojo los acordes consonantes que contienen la nota Do, que son 6 (3 Mayores y 3 menores). La representación se ha hecho de manera que cada uno de estos acordes está asignado a un triángulo en cuyos vértices se encuentran, precisamente, las 3 notas que lo forman, es decir, su Arpeggio.

La Fig. 1 es la base del desarrollo de la Rueda Armónica, ya que resume todas las relaciones de consonancia de 2 y 3 notas que se tienen a partir de una nota dada; en este caso, el Do. Si continuamos este proceso añadiendo nuevos intervalos y acordes consonantes a las notas que van apareciendo, resulta una figura infinita en el plano, que llamamos Plano Armónico (Fig. 2).

Lógicamente, tanto las notas como los acordes de esta figura se van repitiendo de forma periódica. Este hecho conduce a transformar la Fig. 2 en otra de forma circular,

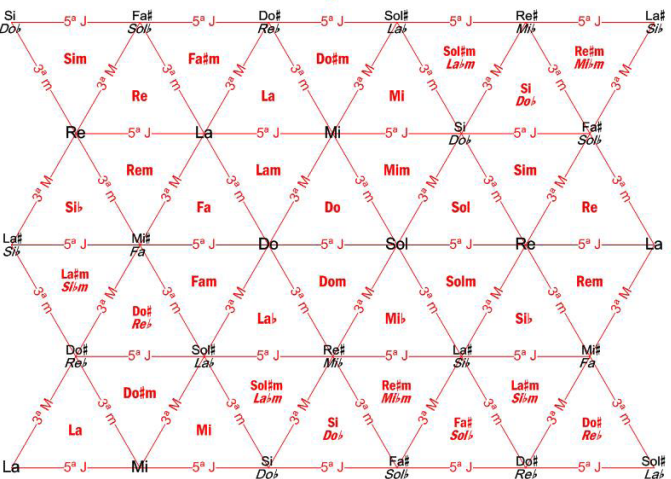


Fig. 2. Plano Armónico



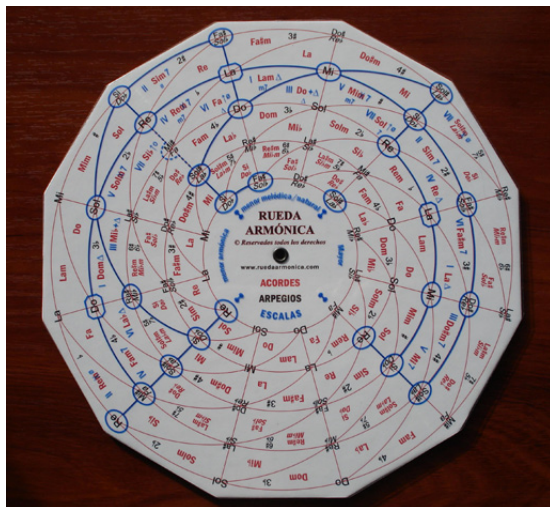


Fig. 3. Rueda armónica

resultando, tras un proceso laborioso, la denominada Rueda Armónica. En la Fig. 3 puede verse una fotografía de la misma, donde además están implementados el llamado Mapa de las Tonalidades y el Localizador de Acordes, conceptos ambos que están explicados en la página Web anteriormente citada, pero que no van a ser utilizados en el presente trabajo.

## II. APLICACIÓN A LA MODULACIÓN DIATÓNICA

La modulación o cambio de tono es un recurso de gran importancia en la composición musical, existiendo para ello diferentes técnicas, que pueden consultarse, por ejemplo, en Galindo (1971), Piston (1987), Reger (1978), Rimsky-Kórsakov (1947), Schenker (1954), Schönberg (1983) o Zamacois (1997). La modulación diatónica se basa en utilizar un acorde que pertenezca tanto a la tonalidad inicial como a la final, llamado acorde puente o pivote. A continuación, se suele añadir una cadencia para afirmar el nuevo tono.

Entre las múltiples aplicaciones que tiene la Rueda Armónica está, precisamente, la obtención de los acordes comunes a dos tonalidades dadas, es decir, los acordes puente. Por simplicidad, sólo se considerarán aquí acordes puente consonantes, es decir, mayores o menores. Para explicar el procedimiento a seguir, en la Fig. 4 se han marcado con líneas de color azul oscuro las notas de la escala de Do Mayor, señalándose de forma distinta la tónica, Do. En la práctica, estas líneas están impresas en un disco de plástico transparente que, girándolo, permite seleccionar cualquier escala. Como puede verse, la representación de una escala Mayor en la Rueda Armónica es una figura geométrica muy sencilla: un rectángulo curvado. Y en el interior de este rectángulo se encuentran, precisamente, los 6 acordes consonantes de la escala de Do Mayor: Rem, Fa, Lam, Do, Mim y Sol.

Si vamos a modular, por ejemplo, de Do Mayor a Sol Mayor y queremos saber cuáles son los acordes puente, es decir, los acordes que son comunes a ambas tonalidades, la forma habitual de hacerlo consta de las siguientes fases (Fig. 5):



Fig. 5. Acordes tríadas en las tonalidades de Do Mayor y Sol Mayor

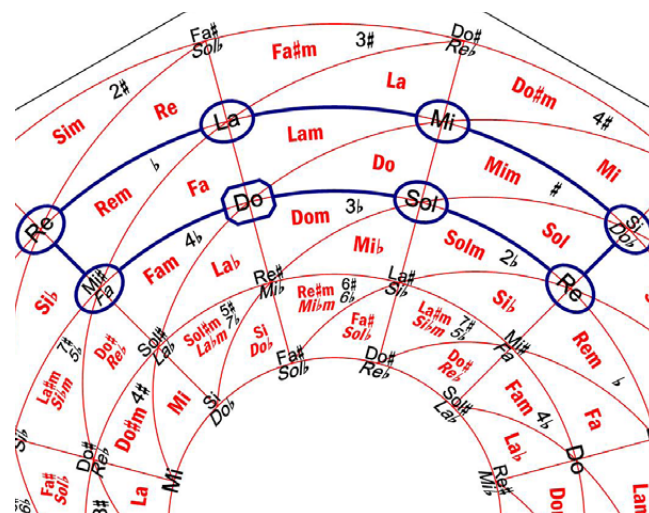


Fig. 4. Representación de la escala de Do Mayor en la Rueda Armónica

1) Escribir en un pentagrama la escala de Do Mayor y, a continuación, superponer dos terceras a cada nota.

2) Escribir en otro pentagrama la escala de Sol Mayor y, a continuación, superponer dos terceras a cada nota. En este caso, conviene escribir la escala empezando por la nota Do, para facilitar la siguiente y última fase.

3) Comparar los acordes de estos dos pentagramas para encontrar los acordes que son comunes a ambas tonalidades. El resultado es: Do, Mim, Sol y Lam.

Todo este proceso se simplifica enormemente si utilizamos la Rueda Armónica. Si volvemos a la Fig. 4, observamos que la nota Sol está justo a la derecha del Do, por lo que los acordes consonantes de Sol Mayor se encuentran desplazados una posición hacia la derecha con respecto a los de Do Mayor. En la Fig. 6 se ha representado la escala de Sol Mayor mediante líneas de color azul claro. Se observa rápidamente que los acordes comunes a ambas tonalidades son: Lam, Do, Mim y Sol.

En la práctica, seleccionaríamos la escala de Do Mayor girando convenientemente el mencionado disco de plástico, mientras que la selección de la escala de Sol Mayor puede hacerse girando este disco o bien mentalmente.

Supongamos ahora que queremos modular de Do Mayor a Re Mayor. De nuevo, el procedimiento clásico consta de 3 fases (Fig. 7):



Fig. 7. Acordes tríadas en las tonalidades de Do Mayor y Re Mayor

1. Escribir en un pentagrama la escala de Do Mayor y superponer dos terceras a cada nota.

2. Escribir en otro pentagrama la escala de Re Mayor y superponer dos terceras a cada nota. Al igual que antes, conviene escribir la escala empezando por la nota Do.

3. Comparar los acordes de estos dos pentagramas para encontrar los acordes que son comunes a ambas tonalidades. El resultado es ahora: Mim y Sol.

Si usamos la Rueda Armónica, en la Fig. 4 observamos que la nota Re está dos posiciones a la derecha del Do, por lo que

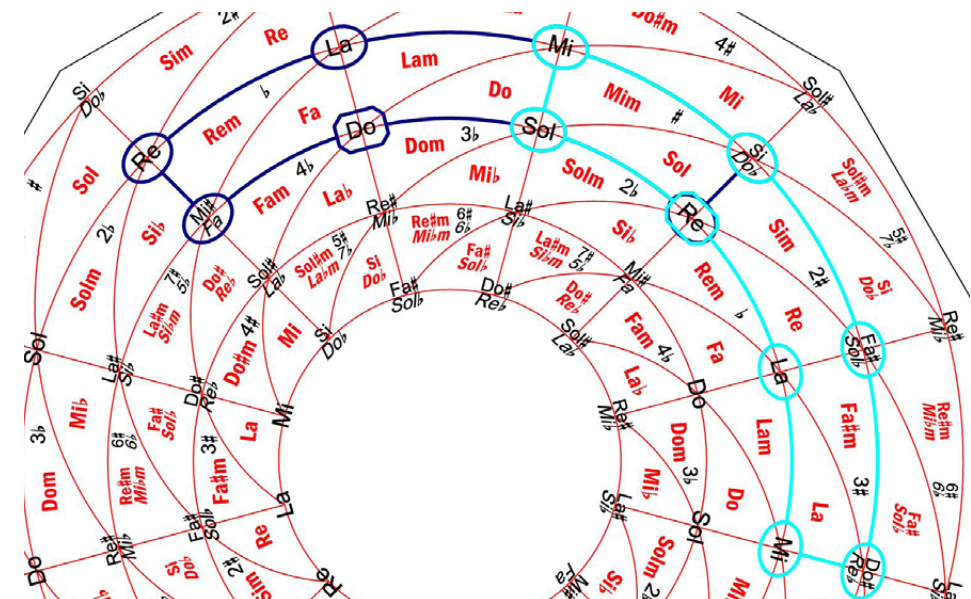


Fig. 8. Representación de la escala de Do Mayor y, sobre ella, la de Re Mayor

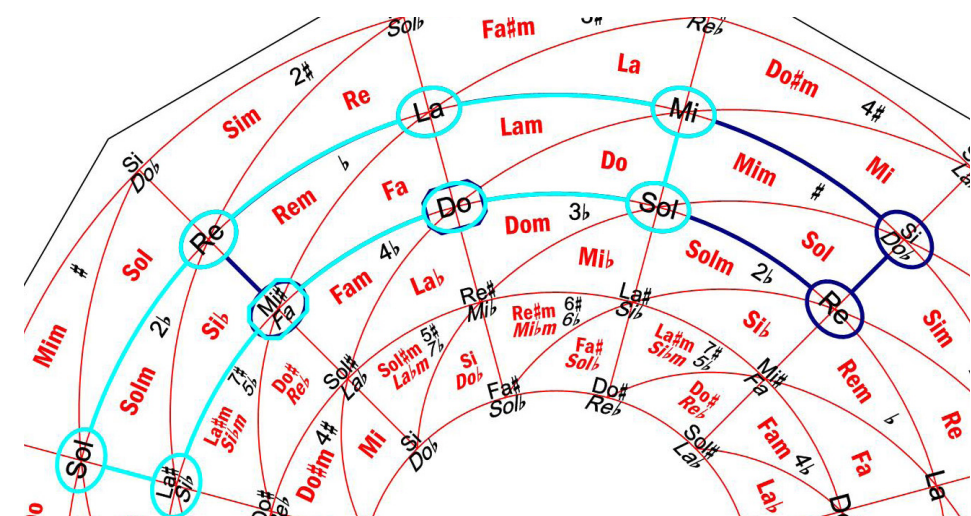


Fig. 9. Representación de la escala de Do Mayor y, sobre ella, la de Fa Mayor

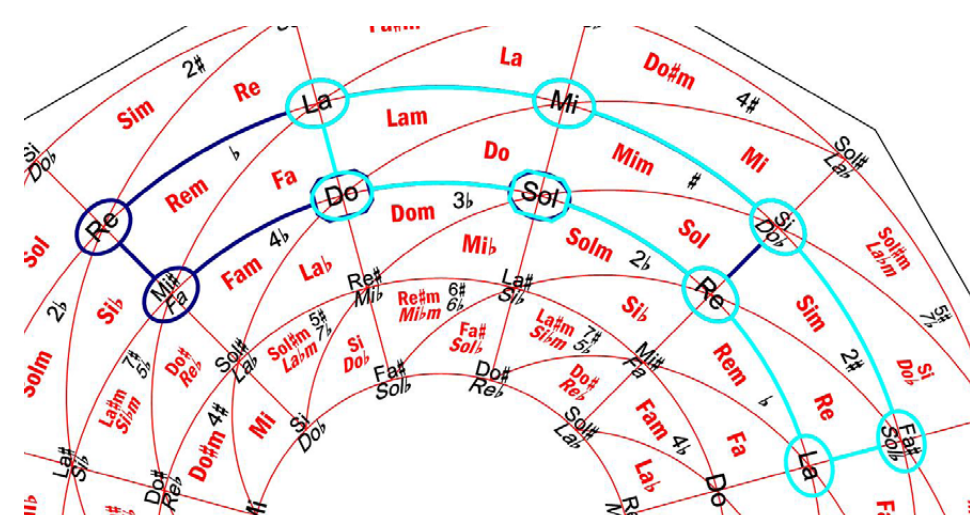


Fig. 6. Representación de la escala de Do Mayor y, sobre ella, la de Sol Mayor



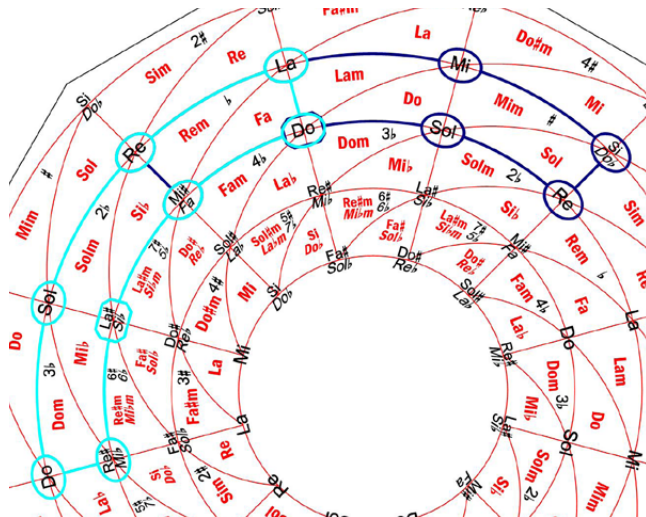


Fig. 10. Representación de la escala de Do Mayor y, sobre ella, la de Sib Mayor

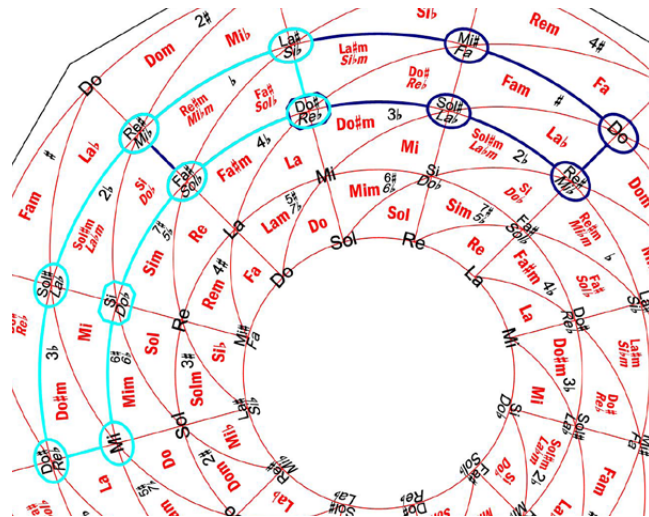


Fig. 12. Representación de la escala de Reb Mayor y, sobre ella, la de Si Mayor

los acordes de Re Mayor se encuentran, así mismo, desplazados dos posiciones hacia la derecha con respecto a los de Do Mayor. En la Fig. 8 se ha representado la escala de Re Mayor mediante líneas de color azul claro. De nuevo, la obtención de los acordes puente es sencillísima: Mim y Sol.

La modulación hacia la región de los bemoles mediante la Rueda Armónica es igual de simple. Así, en la Fig. 9 vemos que los acordes puente para pasar de Do Mayor a Fa Mayor son: Rem, Fa, Lam y Do. Y, en la Fig. 10, vemos que los acordes puente para pasar de Do Mayor a Sib Mayor son Rem y Fa.

Veamos un último ejemplo: la modulación de Reb Mayor a Si Mayor. La obtención de los acordes puente por el método tradicional, usando un pentagrama, no es nada sencilla (Fig. 11).



Fig. 11. Acordes tríadas en las tonalidades de Reb Mayor y Si Mayor

Sin embargo, mediante la Rueda Armónica encontramos rápidamente la solución (Fig. 12): Mibm y Solb.

Por otra parte, este instrumento permite comprobar fácilmente que “si dos tonalidades difieren en más de 2 alteraciones, no existe ningún acorde puente consonante”. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, al pasar de Do Mayor a La Mayor o a Mib Mayor. Esta afirmación, sin embargo, es difícil de demostrar escribiendo acordes en un pentagrama. En estos casos hay que utilizar otros procedimientos para modular. Por ejemplo, usar el acorde de sexta napolitana, escalas alteradas, cadencias rotas, etc.

Para finalizar, diremos que la Rueda Armónica permite seleccionar no sólo las escalas Mayores, sino también las menores armónicas y melódicas. Además, la representación gráfica de los acordes disonantes y las cuatríadas es también muy sencilla, lo cual facilita en gran medida el estudio de la modulación y la Armonía en general.

## BIBLIOGRAFÍA

GALINDO, Patricio: Tratado de Armonía adaptado a la Guitarra. Valencia, Ediciones Musicales PILES, 1971.

NUÑO, Luis: La rueda armónica: un nuevo recurso docente. Eufonía, Didáctica de la Música, N° 43, pp. 101-111. Barcelona, Ed. Graó, 2008.

NUÑO, Luis: Algunas aplicaciones avanzadas de la Rueda Armónica. Eufonía, Didáctica de la Música, N° 48, pp. 99-110. Barcelona, Ed. Graó, 2010.

PISTON, Walter: Armonía. Cooper City (Florida, EE.UU.), Span Press Universitaria, 1987.

REGER, Max: Contribuciones al estudio de la modulación. Madrid, Ed. Real Musical, S. A., 1978.

RIMSKY-KÓRSÁKOV, Nikólai: Tratado práctico de armonía. Buenos Aires (Argentina), Ricordi Americana S.A.E.C., 1947.

SCHENKER, Heinrich: Harmony. Chicago (EE.UU.), The University of Chicago Press, 1954.

SCHÖNBERG, Arnold: Theory of Harmony. Berkeley (EE.UU.), University of California Press, 1983.

ZAMACOIS, Joaquín: Tratado de armonía, Libro I. Cooper City (Florida, EE.UU.), Span Press Universitaria, 1997.

## GUITARRA MÚSICA Y PODER FEMENINO EN EL PERÍODO NAPOLEÓNICO (1799-1815)

Ricardo Barceló

(Departamento de Música del ILCH)

Universidade do Minho (Portugal) / Investigador del INET-MD

### Resumen:

Es interesante observar el papel desempeñado por algunas mujeres destacadas como catalizadoras de variados impulsos artísticos en Francia y en algunas regiones dominadas por este país durante el período napoleónico (1799-1815). Estas damas, ejerciendo su poder "suave", influyeron directa o indirectamente en la orientación de los artistas y probablemente tuvieron un peso considerable en el éxito de la guitarra.

### Palabras Clave:

Guitaromanie, historia, mujer, organología.

## I. INTRODUCCIÓN

Durante la transición del siglo XVIII al siglo XIX ocurrieron grandes cambios políticos y sociales, así como avances en el camino de emancipación de la mujer.

En el presente artículo, pretendemos principalmente poner de relieve el importante papel desempeñado por algunas mujeres destacadas durante el período napoleónico. Ellas fueron catalizadoras de variados impulsos artísticos, dando apoyo a los artistas creadores. Estas damas influyeron inevitablemente, de manera directa o indirecta, en la orientación de los artistas en Francia y en algunas regiones dominadas por este país, y probablemente también tuvieron un peso considerable en el éxito de la guitarra. Mientras los señores estaban más preocupados con la política y la guerra, las señoras ejercían su poder “suave” en escuelas destinadas a la alta educación de las niñas, o en sus salones artísticos, a través de diferentes actividades culturales realizadas en los mismos. Lo dicho se hace evidente observando el rol desempeñado por damas tales como Josefina Bonaparte (1763-1814), la Reina Hortense (1783-1837), hija de Josefina, y las hermanas de Napoleón, entre otras señoras ligadas a la burguesía y a la nobleza, tal como *Madame Campan*<sup>1</sup> (1752-1822).

Si bien es verdad que los hombres guerreros luchaban para conquistar nuevas tierras para Francia, una de las labores principales de las mujeres de la nobleza y de la burguesía francesa era la de cultivar las artes y promover la vida social. Por su parte, los artistas debían adaptarse a las circunstancias de las cortes imperiales, bastante dominadas en este sentido por las mujeres, buscando su sustento, flexibilizando sus preferencias personales para satisfacer los gustos y necesidades de la realeza y de la aristocracia —que era el “mercado” principal en aquel momento histórico—, como forma de prosperar en la vida. En consecuencia, la influencia femenina marcó fuertemente las tendencias musicales de la época napoleónica, entre otros aspectos, contando con el beneplácito de Napoleón (1769-1821), que era buen apreciador de las manifestaciones culturales y artísticas.

## II. LA RÁPIDA MUTACIÓN DE LA GUITARRA

Después de alrededor de 200 años de existencia de la guitarra barroca de cinco órdenes, sin alteraciones importantes,

<sup>1</sup> Se puede encontrar más información sobre este tema en: Ricardo Barceló. *Gatayes e Sor: professori di chitarra in scuole per fanciulle a Parigi?* Il Fronimo, n° 156. Milán, 2011.

en la transición del siglo XVIII al XIX ésta sufre una serie de transformaciones que se afianzan durante el período napoleónico. Entre estos cambios está la incorporación de un sexto orden, para transformarse en el instrumento que hoy conocemos como guitarra romántica, o clásico-romántica.

El período napoleónico fue la época del florecimiento de la guitarra clásico-romántica, en el cual comenzó una etapa dorada en la historia de la guitarra, hoy conocida como “*La Guitaromanie*”<sup>2</sup>. Consideramos que, aunque hayan existido otros elementos importantes para el desarrollo de este fenómeno, el factor femenino fue determinante en el mismo por las siguientes razones:

- La guitarra era un instrumento considerado adecuado para las damas, tal como la guitarra-lira y el arpa; es más: el guitarrista francés Guillaume Gatayes (1767-1846) dice, en su Método<sup>3</sup>, que la guitarra podía ser un “*instrumento de coquetería*” para las señoras<sup>4</sup>.

- Entre las damas que cultivaron estos instrumentos estaban la Emperatriz Josefina y su hija Hortense, futura reina de Holanda. Este hecho propició que la guitarra se volviera un instrumento de moda.

- Durante el Imperio napoleónico, varias señoras de la nobleza dirigían salones musicales en Francia y en las regiones dominadas de Europa, donde actuaban los intérpretes más destacados. Muchos de ellos eran guitarristas.

<sup>2</sup> Esta denominación surge del título de una colección de litografías del artista plástico y guitarrista francés Charles Marescot, del año 1850, que retratan de manera caricaturesca un ambiente de fanatismo guitarrístico.

<sup>3</sup> Gatayes, Guillaume-Pierre-Antoine. *Méthode pour la Guitare, Simple et facile à concevoir, Dédiée aux Amateurs*. París, 1800. Reedición facsímil. *Méthodes & Traité* 18. p.195. Jean-Marc Fuzeau. Courlay, 2003. p. 197. Este Método para guitarra y guitarra-lira ya circulaba por lo menos 10 años antes en manuscrito y, además, durante algún tiempo fue el único utilizado en París para la enseñanza de estos instrumentos.

<sup>4</sup> Sabemos que Gatayes estaba relacionado con el mundo de la nobleza y de las hermandades secretas, y que fue el músico favorito de la Reina Hortense, hija adoptiva de Napoleón. Para ampliar esta información ver *The Fine art's journal*. Londres, 1847. p.58; *Musiciens maçoniques*: <http://musicmac.iframe.com/docs/alpha.html>, y también, Fétis, François-Joseph (1784-1871), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. [vol. 3] / par F.-J. Fétis,...Firmin-Didot. París, 1860-1868, 8 tomos. Tomo 3, p. 420:





Fig. 1: Retrato de Hortense de Beauharnais/  
Anne-Louis Girolet de Roussy-Trison. París 1808

### III. DEDICATORIAS Y PODER

Es interesante destacar que el violinista y guitarrista Charles Doisy (? - 1807) escribió sus *“Principes Généraux de la Guitare, dédiés à Madame Bonaparte”*<sup>5</sup>. Este músico, en el año 1801, publica en París el método para guitarra y guitarra-lira más completo escrito hasta ese momento y se lo dedica a la Sra. Bonaparte, o sea a Josefina, que se había casado con Napoleón en 1796, cuando este ya era Cónsul de la República Francesa.

En relación a este hecho, debemos destacar que a lo largo del tiempo existieron ciertos hábitos comunes en las dedicatorias realizadas por los artistas que escribieron obras didácticas o musicales. En las primeras páginas de muchos tratados impresos en el Renacimiento<sup>6</sup> es bastante común encontrar introducciones y algunas de las dedicatorias impresionantes dirigidas a reyes, o a importantes figuras de la nobleza y de la jerarquía eclesiástica. Durante el Renacimiento era una obligación tácita de los autores agradecer la *indulgencia* de los poderosos, por haber autorizado la publicación de sus libros, dejando transparentar en sus obras una actitud humilde y sumisa, pues era una forma de evitar problemas con la clase dominante. Sin embargo, a finales del siglo XVIII la situación política comienza a cambiar notoriamente y las dedicatorias a personas socialmente destacadas pasan a tener otro objetivo: la difusión de material práctico o didáctico entre los músicos aficionados de los estratos sociales favorecidos, que podían pagar clases y comprar libros de música. Los compositores e intérpretes, que antiguamente sentían el peso directo del absoluto poder patriarcal, se dieron cuenta de que el poder había pasado a ser ejercido en gran parte y de forma implícita por las Señoras, que ahora desempeñaban un nuevo papel, y además de que la influencia de ellas estaba guiando, casi inadvertidamente, su producción artística así como su destino personal.

<sup>5</sup> Doisy, Charles. *“Principes Généraux de la Guitare”*, París, 1801. Reimpresión facsímil Minkoff. Ginebra, 1979.

<sup>6</sup> Sirven como ejemplo los libros de los vihuelistas españoles.

Pero sobre este asunto aparecieron voces críticas: Fernando Sor, por ejemplo, no veía con buenos ojos el interés comercial de algunos guitarristas/compositores que, con evidentes ansias *publicitarias*, intentaban difundir sus obras mediocres dedicándolas a mujeres importantes. La siguiente frase de Sor, sobre la ejecución pública de una composición fácil para guitarra y de dudosa calidad, sirve como ejemplo:

*Toca su obra en sociedad y es aplaudido. Luego le regala un ejemplar a una Dama, imaginando que de esa manera puede conseguir alumnos entre sus conocidos.*<sup>7</sup>

Como antes fue comentado, Josefina era guitarrista aficionada desde su infancia, transcurrida en la Martinica<sup>8</sup>. Doisy, dedicando su obra didáctica a Josefina, realizó una hábil maniobra, habitual en su época, como vimos anteriormente, para difundir su método de indudable valor.

### IV. HORTENSE: UNA MUJER COMPOSITORA

Hortense ejerció otro tipo de poder, exaltando las victorias de Napoleón a través de su música y, al mismo tiempo, reforzando su propia influencia. Hortense tuvo una seria preparación musical en el prestigioso internado para niñas y jóvenes damas de *Madame Campan*<sup>9</sup>; esta formación le permitió, más tarde,

<sup>7</sup> Sor, Fernando. *Méthode pour la guitare*. París, 1830. p. 76. *“Il la joue en société, on l’applaudit, il en offre un exemplaire à la Dame dont il s’imagine que la connaissance peut lui procurer des élèves.”* Reimpresión facsímil Minkoff Reprint. Ginebra, 1981. *Método para guitarra*. Traducción al castellano de Baranzano, E., y Barceló, R. Editora Labirinto. Fafe, 2008. p. 139.

<sup>8</sup> Aubenas, Joseph Adolphe. *Histoire de l’impératrice Joséphine*. Amyot. París, 1858-1859 (2 tomos). Tomo I. pp. 82- 86 -113.

<sup>9</sup> De Beauharnais, Hortense. *Mémoires de la reine Hortense*. Mercure de France. Edición de Christophe Pincemaille. París, 2009.

(1ª edición: Plon. París, 1927. 3 tomos). La hija de Josefina ingresó en la casa de *Madame Campan*, situada en la zona de Saint-Germain - París,

componer varias obras musicales para instrumentos solistas y para música de cámara, entre las cuales se encuentra el himno “Partiendo para Siria”. Escribiendo esta obra, que sería ampliamente difundida, después de que Napoleón prohibiera la ejecución del himno conocido como “La Marsellesa”, de origen revolucionario, Hortense aparece entonces como una patriota francesa que alienta el poder del Imperio, evocando las batallas de su padre adoptivo durante la campaña de Oriente por medio del arte musical.

Tal como se relata en la revista digital “*Napoleon.org*”<sup>10</sup>, perteneciente a “*La Fondation Napoléon*”, *Partant pour la Syrie* (1807), es un ejemplo de romance *neo-medieval* en estilo trovadoresco,<sup>11</sup> un género creado durante el Primer Imperio. Aunque esta obra era habitualmente atribuida a Hortense, el musicólogo Arthur Pougin (1834-1921) afirmó que el verdadero autor había sido Louis-François-Philippe Drouet (1792-1855), flautista de la corte de Louis Bonaparte (hermano de Napoleón y esposo de Hortense), en Holanda, con letra del arqueólogo Alexandre de Laborde (1774-1842). Sin embargo, para realizar tal atribución Pougin se habría basado en información tendenciosa contra el Segundo Imperio. Por lo tanto, la legítima autora del himno realmente fue Hortense, que en sus *memorias cuenta que*:

en 1795, cuando tenía 12 años de edad. La Sra. Campan estuvo varios años al servicio de la reina María Antonieta, hasta 1793, año en que esta fue guillotizada. Poco tiempo después, dicha Sra. fundó una escuela privada para niñas de familias pertenecientes a la nobleza y a la alta burguesía como medio de subsistencia, donde las internadas podían estudiar varias disciplinas, tales como música, danza y literatura, entre otras. Dos hermanas de Napoleón también estudiaron en esta casa.

<sup>10</sup> *Napoleon.org*. Revista digital: [http://www.napoleon.org/en/magazine/napoleonic\\_delights/music/files/470173.asp?onglet=0](http://www.napoleon.org/en/magazine/napoleonic_delights/music/files/470173.asp?onglet=0)

<sup>11</sup> Existe un interesante video con la interpretación de la soprano y pianista Paula Bär-Giese en <http://vimeo.com/1737097>. Consultada en enero de 2011.



Fig. 2. María Clotilde de Francia (1759-1802)/  
Drouais, François-Hubert, 1775. Castillo de Versalles.

*“Partant pour la Syrie” fue compuesto en Malmaison, mientras mi madre jugaba al backgamon*<sup>12</sup>

*Partant pour la Syrie* fue inmensamente popular, no solamente durante el Primer Imperio, sino también durante la Restauración y el Segundo Imperio. Louise Cochelet, lectora de Hortense, escribió en sus “Memorias sobre la reina Hortense y la familia imperial”<sup>13</sup> que “*Le beau Dunois*” (otro título que denomina el mismo himno) fue cantado incesantemente en cualquier lugar, hasta el punto de que las personas se cansaron de escucharlo, a pesar de que el romance era agradable. Sin embargo, su popularidad no desapareció, porque en las décadas siguientes varios compositores, tales como Robert Bochsa y Johann Dussek, realizaron transcripciones y arreglos para diferentes combinaciones de instrumentos. El himno de Hortense llegó a su apogeo cuando fue adoptado como “himno nacional” del Segundo Imperio, que se ejecutaba en casi todas las

<sup>12</sup> De Beauharnais, Hortense. Op. cit. vol. 3, p. 119. El poema de Laborde cuenta una nueva versión de la historia del cruzado Dunois, quien reza a la Virgen María antes de partir a Siria para las cruzadas. Ruega ser el guerrero más feroz y que su amada sea la mujer más bella. Sus oraciones son respondidas, y Dunois no solamente consigue ser el guerrero más valiente en el campo de batalla como además, a su regreso, se le concede la mano de Isabelle, la bella hija de su Señor. La referencia a la figura histórica del conde de Dunois, famosa por haber sido compañero de luchas de Juana de Arco, es falsa. El poema es totalmente fantasioso, porque el verdadero Dunois nunca luchó en Siria, ni se casó con Isabelle. En realidad, este *romance* estaba íntimamente relacionado con el régimen del Primer Imperio, y el hecho de que los Borbones de la Restauración hayan considerado sediciosa esta canción –que fue también un *grito de guerra* bonapartista, en los “oscuros días” anteriores al Segundo Imperio–, es un argumento a favor de esta hipótesis.

<sup>13</sup> Cochelet, Louise. *Mémoires sur la Reine Hortense et la famille impériale, par Mademoiselle Cochelet, lectrice de la Reine (Madame Parquin)*. Adolphe Éverat. París, 1836-1838 (3 tomos). Vol. 1, pp. 45-47.



ocasiones oficiales. Hoy está prácticamente olvidado, aunque permanece como una de las canciones que entona actualmente el ejército francés.

## V. LOS SALONES DEL IMPERIO

El investigador francés Bernard Chevalier<sup>14</sup> sostiene que la vida musical en el ámbito del Consulado y del Imperio no se limitaba solamente a las presentaciones públicas realizadas en locales adecuados, tales como la Ópera, o la Ópera Cómica de París. Por el contrario, y tal como ya sucedía en el siglo anterior, se mantenía el hábito de organizar actuaciones musicales privadas donde se presentaban músicos profesionales o aficionados para deleitar a los invitados. Para cualquier salón privado más o menos destacado era importante realizar ese tipo de espectáculos. La música formaba parte de las artes que cualquier persona de buena cuna debería dominar en aquel ambiente y, por ese motivo, las reuniones musicales florecieron durante el Imperio. Las fiestas ofrecidas por la Emperatriz Josefina, tanto en la Corte como en su residencia privada de Malmaison, pueden ser consideradas como ejemplo, aunque también las princesas de la familia imperial, especialmente Hortense, Elisa y Pauline, organizaban conciertos privados en sus grandes salones.

Pero ahora nos interesa centrarnos especialmente en las actividades realizadas en el Salón de Elisa Bachiocchi (Bona parte), en Lucca, y en el fenómeno de *La Guitaromanie*, por la importancia que tuvieron en la vida de un músico ambivalente: Nicolò Paganini, violinista e guitarrista.

## VI. CONSECUENCIAS DE LA “GUITAROMANIE”

La época napoleónica también coincidió con una crisis de los instrumentos de cuerda frotada, pero especialmente del violín<sup>15</sup>, probablemente propiciada por los gustos de las damas nobles y por *La Guitaromanie*, que llevó a muchos violinistas y violonchelistas<sup>16</sup> a *emigrar* hacia el instrumento emergente: la guitarra clásico-romántica de seis órdenes<sup>17</sup>. Entre estos músicos se encontraba el famoso Nicolò Paganini (1782-1840), que se dedicó durante bastante tiempo al estudio de la guitarra, hasta que su reputación de violinista virtuoso llamó la atención de Elisa Bacciocchi (1777-1820), que era una de las hermanas de Napoleón y princesa de Lucca y Piombino, en Italia.

A los 19 años, cuando Paganini ya era un músico bastante conocido, éste comenzó una relación amorosa con una señora de buena posición económica, e interrumpió su actividad concertística para dedicarse a la agricultura y al estudio de la *joven*

guitarra de seis órdenes. Esta etapa acabó cuando Paganini, en el año 1805, aceptó el puesto de primer violinista en Lucca en la corte de la princesa Elisa Bacciocchi, de quien se cuenta que fue su amante en algunas biografías. En ese período el violinista genovés escribió la *Sonata Napoleon per la Quarta Corda* y varias sonatas para violín y guitarra. Pero finalmente, en 1809, cuando Elisa fue designada como Gran Duquesa de Toscana y la corte se traslada a Florencia, Paganini comienza una importante carrera violinística, presentándose en las principales ciudades del Imperio francés.

Así, podemos ver que la fama de intérprete genial del violín que había ganado Paganini –que había llegado a los oídos de la princesa Elisa–, lo salvó de seguir el mismo camino que otros violinistas que habían optado por abandonar su instrumento para iniciar una nueva carrera con la guitarra, que era el instrumento de moda en su época y que prometía tener un buen futuro.

## VII. CONCLUSIÓN

Mientras los hombres de la élite dominante durante el período napoleónico estaban ocupados en primer lugar con varios problemas políticos y militares, el discreto poder femenino estaba principalmente dirigido al desarrollo de todas las artes, ocupando la música un lugar importante. Este hecho fue fundamental en la creación de nuevos públicos melómanos y en el éxito de la guitarra.

De la misma manera que los gustos de las mujeres del Imperio propiciaron una crisis del violín y facilitaron la ascensión de la guitarra, una dama –la princesa Elisa–, hizo posible que hoy en día recordemos a Paganini primordialmente como violinista virtuoso y no como guitarrista.

Por otro lado, Hortense apoyó a Napoleón a través de la creación y la difusión de un nuevo himno nacional. Mediante este sistema propagandístico musical fue alentada la adhesión de los ciudadanos a la causa del Primer Imperio francés.

Estas fueron algunas de las manifestaciones del poder femenino en Francia en el período napoleónico y de su importante influencia en la música y en la historia de la guitarra.

## BIBLIOGRAFÍA

AUBENAS, Joseph Adolphe. 1858-1859. *Histoire de l'impératrice Joséphine*. Amyot. Tomo I. París. pp. 82- 86-113.

BONAVENTURA, Arnaldo. 1915. *Niccolò Paganini*. Formiggini. Génova.

BONE, Philip. 1952. *Paganini and the guitar*. Hinrichsen's Musical Year Book, Music Book, Vol. VII. Londres.

CHEVALLIER, Bernard. "Les salons musicaux sous l'Empire. Napoleonica". *La Revue* 1/2010 (Nº 7), p. 66-78. Publicación en línea, consultada en: <<http://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-66.htm>> el día 30 de enero de 2011 a las 22:00.

COCHELET, Louise. 1836-1838. *Mémoires sur la Reine Hortense et la famille impériale, par Mademoiselle Cochelet, lectrice de la Reine (Madame Parquin)*. Adolphe Éverat. 3 tomos. París. Vol. I, pp. 45-47.

DE BEAUHARNAIS, Hortense. 2009. *Mémoires de la reine Hortense*. Mercure de France. Edición de Christophe Pincemaille. París. (1ª edición: Plon. París, 1927. 3 tomos).

DOISY, Charles. 1979. *Principes Généraux de la Guitare*. Reimpresión facsímil Minkoff, París 1801. Ginebra.

DUCREST, Georgette. 1828. *Memoires sur l'empératrice Joséphine, ses contemporains, la cour de Navarre et de la Malmaison*. Colburn. París. pp. 145-148.

FÉTIS, François-Joseph. 1860-1868. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. [vol. 3] / par F.-J. Fétis,... Firmin-Didot. 8 tomos. París. Tomo 3, p. 420. Publicación en línea, consultada en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69719q.r=Fetis+Biographie.langPT>> el día 30 de enero de 2011 a las 22:00.

GABET, Charles. 1831. *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX e siècle*. Marchand du Breuil. París. p. 293.

GATAYES, Guillaume-P.-A. 2003. *Méthode pour la Guitare, Simple et facile à concevoir, Dédiée aux Amateurs*. Jean-Marc Fuzeau. Courlay. Reedición facsímil. *Méthodes & Traités 18*. París p.195. (1ª edición: 1800)

SOR, Fernando. 1981. *Méthode pour la guitare*. Reimpresión facsímil Minkoff Reprint. Ginebra. (1ª edición: París, 1830)

—. 2008. *Método para guitarra*. Traducción al castellano de Baranzano, E. y Barceló, R. Editora Labirinto. Fafe.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. 2003. "Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo", en Louis Jambou (ed.): *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 231.

## Otras consultas

The Fine art's journal. Londres, 1847. p.58.

Publicación en línea, consultada en: <<http://musicmac.ifrance.com/docs/alpha.html>> el día 30 de enero de 2011 a las 22:00.

Publicación en línea, consultada en: <[http://www.napoleon.org/en/magazine/napoleonic\\_delights/music/files/470173.asp?onglet=0](http://www.napoleon.org/en/magazine/napoleonic_delights/music/files/470173.asp?onglet=0)> el día 30 de enero de 2011 a las 22:00.

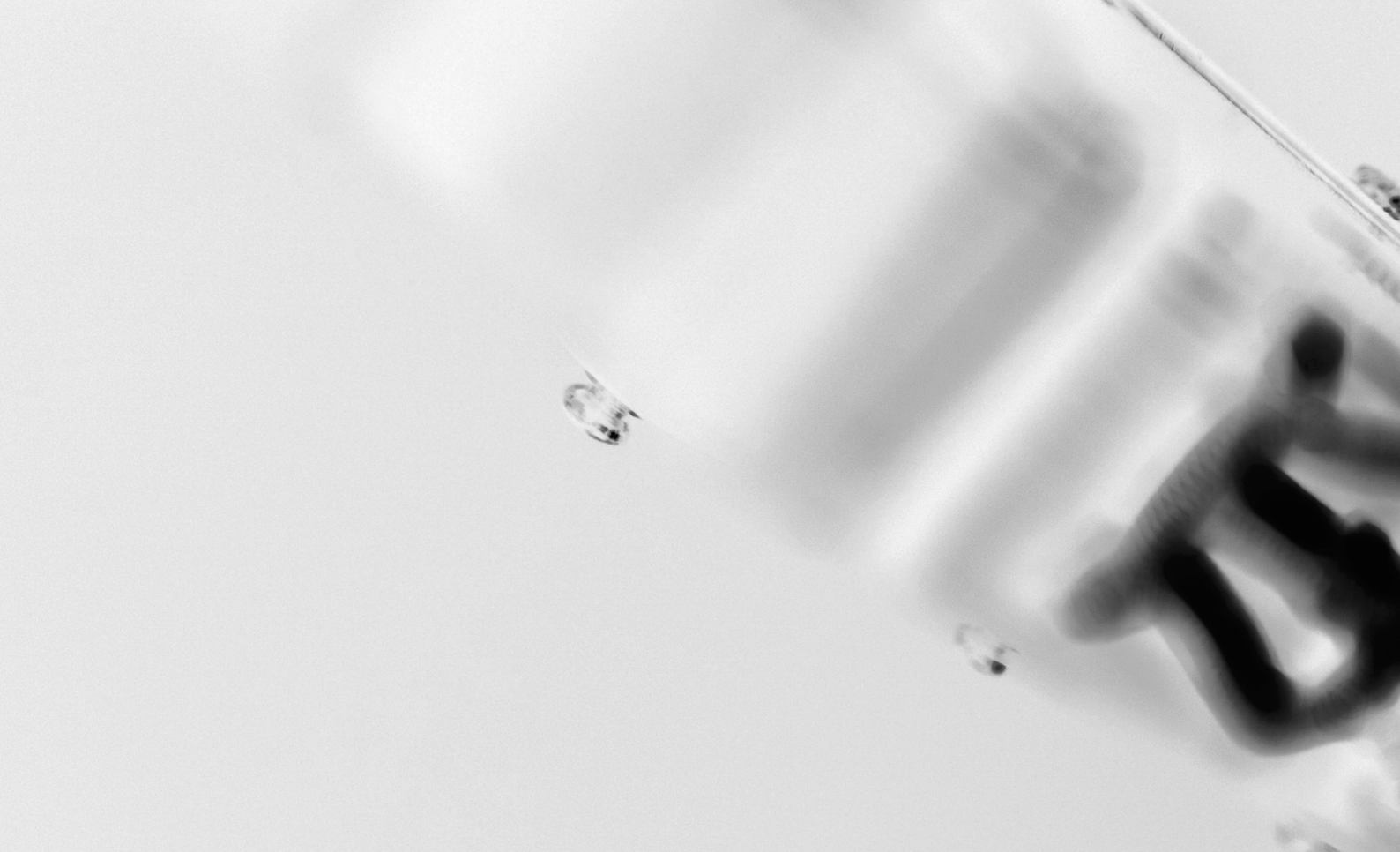
<sup>14</sup> Chevallier, Bernard. *Les salons musicaux sous l'Empire. Napoleonica. La Revue* 1/2010 (Nº 7), pp. 66-78. <http://www.cairn.info/revue-napoleonica-la-revue-2010-1-page-66.htm>. Consultada el 20-01-2011.

<sup>15</sup> Para ampliar esta información ver: Javier Suárez-Pajares: Los virtuosismos de la guitarra española: del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo, en Louis JAMBOU (ed.): *La musique entre France et Espagne. Interactions stylistiques 1870-1939*. París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 231; y también: Ricardo Barceló. Del violín en la guitarra: influencias en la técnica, escritura, organología y expresión. Roseta Nº 5. Madrid, 2010.

<sup>16</sup> Por ejemplo, Moretti y Carulli fueron violonchelistas antes de ser guitarristas.

<sup>17</sup> Este instrumento era conocido en Italia como *chitarra francese* (y en Portugal como *viola francesa*), en contraposición a la denominación *chitarra spagnuola*, que identificaba especialmente a la guitarra barroca, instrumento que contaba normalmente con cinco órdenes de cuerdas. La designación de *francesa* se debe a la popularidad que ganó esta nueva guitarra de seis órdenes en Francia durante el período napoleónico. La difusión de este instrumento en Europa en ese momento histórico puede ser atribuida, en gran parte, a algunos oficiales del ejército francés que eran guitarristas, ya que muchas veces estos llevaban su instrumento para tocar en los momentos de descanso durante las campañas militares llevadas a cabo en diferentes regiones europeas.





INFO ABOUT RIGHTS



1 201270 981771

[www.safecreative.org/work](http://www.safecreative.org/work)